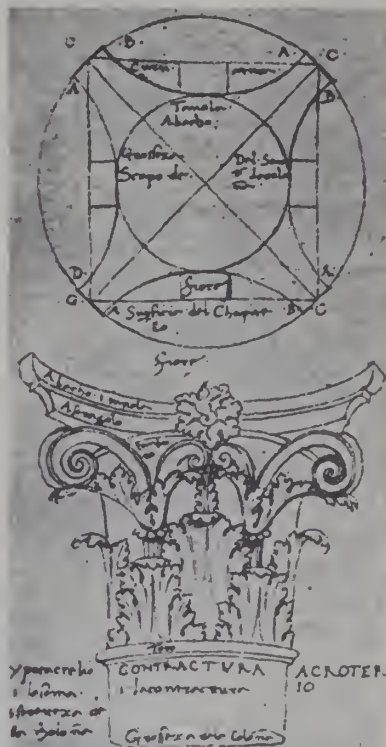
*Venturi, Adolfo.
Storia dell'Arte Italiana.

11 vols. in 25 parts. Milan, 1901 - 1940. clothbound $ 2000.00
per volume or part clothbound $ 80.00

Paetow 337; Walford III 278; Chamberlin 626.

The reprint edition of Adolfo Venturi's 'Storia dell'Arte Italiana' filled a tremendous gap in a market, in which the original work was virtually unobtainable. The 11 volumes (bound into 25 units), totalling 25,000 pages with approximately 18,300 illustrations, have been generally acclaimed as the most comprehensive treatment of the art of a single country. For this reason the work is of unique value for students of art history: it is the main tool with which to explore the history of art in Italy, which, more than any other country, has influenced the development of art in the western world.

Other special qualities are the singular lucidity of arrangement, and the authenticity of its subject matter in selection and presentation. The 'Storia' traces the history of Italian art from the earliest Christian beginnings to the end of the 16th century. Each of the 25 units is devoted to one well-defined area, either a given period or style, or to a specific art form: painting, sculpture, architecture of a given century.

Adolfo Venturi (1856 - 1941) was for many years in charge of the Italian Monuments Conservation Office, and in 1901, restricted his duties to the teaching of fine arts at the University of Rome. Until the outbreak of the Second World War he travelled the length and breadth of Europe to examine and study Italian works of art, wherever he could find them. In the introduction to his last volume Venturi states that he did not write a line about anything, he had not first seen with his own eyes. Free of abstraction and aesthetic prejudices, he had the rare ability of responding to each artistic emotion on its own merits, and of expressing it in a significant maner. M.W. Chamberlin in her 'Guide to Art Reference Books' justly calls the 'Storia dell'Arte Italiana' "the definitive history of Italian art".

Disegno (dal codice suddetto), from «Venturi: Storia dell'Arte Italiana».

ADOLFO
VENTVRI·
STORIA DEL
L'ARTE ITA
LIANA·
LA SCVLTV
RA DEL QVAT
TROCENTO
VLRICO
HOEPLI
EDITORE·
MILANO
MDCCCCVIII

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VI.

LA SCULTURA DEL QUATTROCENTO

CON 781 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1908

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

ITALIA.

ESTERO.

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA-CORRIGE

A pag. *8, nota 5,* Seine Leben, *invece di* Sein Leben.
» *13, nota 4,* Michelangelo e Donatello, *invece di* Michelozzo e Donatello.
» *37,* Certosa di Champol, *invece di* Certosa di Champool.
» *50,* Le braccia toscane, *invece de* Le tracce toscane.
» *52,* Santa Maria del Priorato di Roma, *invece di* Santa Maria del Priorato di Malta.
» *99,* Antonio Galeazzo Bentivoglio, *invece di* Annibale Bentivoglio.
» *135,* Il corpo dell'Annunciata, *invece di* il capo dell'Annunciata.
» *150,* vendetta di Salome, *invece di* vendetta di Erodiade.
» *176 e 177,* Chiesa dell'Annunziata e Chiesa della Misericordia, *invece di* Chiesa del Corpo di Cristo.
» *206,* cooperò probabilmente col figliuolo Antonio di Banco, *invece di* Antonio di Banco cooperò probabilmente col figliuolo.
» *232,* Andrea da Fiesole, *invece di* Andrea da Firenze.
» *309,* sbulfamento, *invece di* sbuffamento.
» *324,* Antonio Chellino, *invece di* Antonio di Chelino.
» *347,* il Verrocchio, *invece di* uno scolaro del Verrocchio.
» *467-468, sotto alle figure,* Agostino di Duccio, *invece di* Agostino di Duccio (?).
» *622-623, sotto alle figure,* Bartolomeo Bellano, *invece di* Bartolomeo Bellano (?).
» *750,* Palazzo Magnifico, *invece di* Palazzo del Magnifico.
» *821,* docciani, *invece di* doccioni.
» *830,* porta inferiore, *invece di* porta laterale.
» *854,* ritratto a bassorilievo, *invece di* ritratto a tutto tondo.
» *894,* ascritte al Mantegazza, *invece di* ascritte ai Mantegazza.
» *951, sotto alla figura,* Seguace di Andrea Riccio, *invece di* Andrea Bregno.
» *955,* patere rampanti, candelabri rampanti, *invece di* patere vampanti, candelabri vampanti.
» *995,* la Prudenza, *invece di* la Fortezza.
» *1016,* battistero di Spalato, *invece di* Traù.
» *1061, in nota,* a un periodo tardo del Rizzo, *invece di* a un periodo tardo di Pietro Lombardo.
» *1136,* porta d'altare, *invece di* pala d'altare.

LA SCULTURA
DEL QUATTROCENTO

I.

Residui trecenteschi nella scultura al principio del '400 — Niccolò di Piero Lamberti e altri scultori trecenteschi nel '400 a Firenze — Contrasto della loro arte con quella della prima generazione de' maestri fiorentini del '400 — Tagliapietra e intagliatori senesi — I Dalle Masegne di Venezia e i loro continuatori in Dalmazia, nell'Emilia, in Romagna — Veronesi, Toscani e Lombardi nel Veneto — Sculture del Palazzo ducale — Primi scultori del Duomo di Milano — Marmorari romani — L'abate Baboccio da Piperno e Gualtiero di Alemagna nel Mezzogiorno.

Il gotico in Toscana non era quasi più nelle libere esercitazioni decorative del principio del '400; e appena si segnava nelle arcuate figure e ne' fogliami lanceolati, senza che venisse meno la festività propria della scultura fiorentina, la quale prendeva sempre più equilibrio, corpo, signoria nel grembo dell'architettura. Riapparve l'antico tra i meandri ne' riquadri della porta della Mandorla, in Santa Maria del Fiore, nelle statuette dell'Abbondanza, di Amore, di Ercole, di Mercurio, di Apollo, ecc., radunate lì tra i rami fronzuti senza una ragione vera e propria. Quelle preziose superfluità ornamentali stanno nell'opera fiorita, tra gli Angioli severi, i Profeti cogitabondi e Dio benedicente, scolpiti secondo tipi e forme elaborate del secolo XIV; ma sono un segno di vita nuova, un annuncio delle ricerche che l'arte sta per imprendere, e che il Ghiberti aveva iniziato a Roma quando, presso San Celso, si scoprì la statua dell'*Ermafrodito,*[1] e Brunellesco e Donatello, poi, avevan continuato tra i ruderi romani.

---

[1] Federico Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini* in *Gallerie Nazionali Italiane*, V, Roma, 1902, pag. 80.

Niccolò di Piero de' Lamberti, detto il Pela,[1] autore in parte di quelle classiche figurine disegnate dal capomaestro dell'opera, Giovanni d'Ambrogio, lavorò intorno alla porta dal 1407 sino al 1409;[2] e in quest'anno cominciò la statua di San Marco, in concorrenza con Donatello e Nanni di Banco, esecutori delle figure di San Giovanni e di San Luca, con la condizione, non mantenuta poi, che la quarta figura di Evangelista fosse fatta dallo scultore che primeggiasse nel lavoro affidatogli.[3] Il Pela compì al principio del 1415[4] l'opera sua, stimata meno delle altre di Donatello e di Bernardo Ciuffagni, maestro che eseguì il *San Matteo*; e segnò chiaramente con quella la grande distanza già intercedente tra lui e la nuova generazione artistica, tra le morte idealità del Trecento e quelle di subito spuntate nella prima decade del secolo successivo.

Già verso Niccolò l'Opera del Duomo non si era mostrata benevola, quando gl'intimò di correggere il lavoro nella porta della Mandorla, da lui lasciato in sospeso.[5] Gli operai deli-

---

[1] Fu di Arezzo, come un altro orafo col quale andò confuso e ancora si confonde, cioè Niccolò di Luca Spinelli e fratello di Spinello (cfr. nota 2, pag. 139, del MILANESI, ne *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da* GIORGIO VASARI, II, ed. Sansoni, 1878). Fatto è che nell'adunanza de' maestri per la edificazione di Santa Reparata (10 novembre 1404) comparvero *Nicholaus de Aretio aurifex* e *Nicholous Pieri Lamberti* (cfr. CESARE GUASTI, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera secolare e da quello di Stato,* Firenze, 1887, pag. 299); e che tra i concorrenti per la seconda porta del Battistero fiorentino, il GHIBERTI menziona Niccolò d'Arezzo e Niccolò Lamberti (v. *Secondo Commentario* nell'edizione Le Monnier delle *Vite* del VASARI, I, 1846, pag. XXXI). Potrebbe dubitarsi anzi che Niccolò di Piero Lamberti fosse di Arezzo, poichè qualche volta si trova indicato come da Firenze; ma tra gli ascritti alla Compagnia di San Luca trovasi « Niccolò di Piero scarpellatore aretino 1410 ». (Cfr. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und seine Schule*, Wien, 1875).

[2] CAVALLUCCI, *Santa Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine sino ai nostri giorni*, Firenze, 1881, pag. 108; C. GUASTI, op. cit., pag. 306, SCHMARSOW, *Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo* in *Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen*, VIII, 1887; IDEM, *Die Statuen an Orsanmichele* (*Festschrift zu kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, Liebeskind, 1897).

[3] GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1839, pag. 84 SEMPER, op. cit. e *Die Vorläufer Donatello's*, Leipzig, Seemann, 1878.

[4] Questa notizia e altre relative a Niccolò di Piero Lamberti sono compendiate da CORNELIO DE FABRICZY, *Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e sulle opere del Maestro* in *Archivio storico italiano*, dispensa 2ª del 1902, Firenze

[5] GUASTI, op. cit., pag. cit.

berarono addebitarlo di venticinque fiorini se entro quaranta giorni non avesse fatto le modificazioni volute nell'arco, ne' sei compassi e mezzo, nella vite e negli altri ornamenti, secondo il modo e l'ordine con cui aveva cominciato e a norma degli esempî e dei disegni dati dal capomaestro Giovanni d'Ambrogio. Due anni prima i consoli dell'Arte della lana e gli operai del Duomo fiorentino unanimi avevano cancellato il nome di Giacomo di Pietro Guidi capomaestro dell'Opera, rimovendolo dall'ufficio, e ad un tempo avevano spogliato dell'autorità di consiglieri Niccolò di Piero, Simone di Andrea orefice, Lorenzo Ghiberti, il Brunellesco, ecc. [1] In questo caso Niccolò era messo in degna compagnia, ma in altri momenti mostravasi la sfiducia che particolarmente si nutriva verso l'antiquato artefice. L'Arte de' linaroli, ad esempio, gli allogò un *San Marco* per un tabernacolo di Orsanmichele, che fu invece eseguito da Donatello, con la malleveria dello stesso Niccolò di Piero; [2] ciò attenua il disdoro e ci fa credere a una convenzione conchiusa di buon accordo tra i due artefici; conviene tuttavia osservare che a lui venivan meno onorevoli commissioni. Aggiungasi che l'11 novembre 1411 l'Opera del Duomo decretò di togliergli un lavoro già incominciato, per darlo da eseguire ad altri, [3] e cioè proprio la statua di San Marco Evangelista. Quantunque la deliberazione, probabilmente presa per l'indugio frapposto dall'artista al compimento dell'opera, fosse presto annullata, essa mostra ostilità verso di lui, una durezza, non insolita a quel tempo negli operai di Santa Maria del Fiore, ma eccessiva verso il maestro che per lunghi anni aveva prestato servizio. [4] Ostilità evidente, del resto, sin

---

[1] GUASTI, op. cit., pag. 302.

[2] GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, serie IV, 1843, Bologna, pag. 104-106.

[3] La notizia è data male dal SEMPER e dal CAVALLUCCI; corretta invece e completa da GIOVANNI POGGI nel libro in corso di pubblicazione: *Il Duomo di Firenze* (II vol. delle *Italienische Forschungen*, edite per cura dell' Istituto tedesco per la Storia dell'Arte).

[4] Niccolò appare per la prima volta a Firenze nel 1391, intento a intagliare sei scudi di pietra per l'attico della loggia dei Lanzi (FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine*

da quando egli lavorava alla porta della Mandorla, e Antonio di Banco e il suo figliuolo Giovanni venivano incaricati di eseguire una cornice a fogliami nella porta stessa,[1] nobilmente arricchita poi del frontone dal secondo dei due, giovane scultore.[2] Già Niccolò di Piero de' Lamberti era stato vinto dal Ghiberti nel concorso per la seconda porta del Battistero; nè per lui vi era stata l'esitanza nella scelta, come per un altro giovane, Filippo di ser Brunellesco. E Donatello intanto aveva esordito conquistando audace il campo della scultura.

La statua di *San Marco* (fig. 1), compiuta nel 1415 da Niccolò di Piero Lamberti, manca di movimento, tutta coperta di drappi arrotolati sulle spalle, cadenti in abbondanza dalle ginocchia simmetriche sul plinto; piega le braccia ugualmente ad angolo, così che si presentano come monche; tiene le ginocchia in una stessa linea, pianta quasi parallelamente i piedi. Alquanto lisci sono i piani del volto, le mani sommariamente costruite. Lo scultore si studiò di figurare il principe degli Apostoli come un antico filosofo, secondo il prototipo in bronzo della basilica vaticana; ma l'imagine sacra non ha la rude, tradizionale energia in quella forma ieratica, in quei lenti occhi bovini, in quell'immobilità, in quell'ammasso di drappi a rotuli.

Eseguita la statua, Niccolò Lamberti non fu più chiamato dall'Opera di Santa Maria del Fiore. Mentre nel 1403 lo scultore fu ricusato dalla Signoria al doge di Venezia che lo aveva richiesto per la fabbrica d'una nuova sala nel Palazzo ducale,[3] dopo il 1415 ebbe libertà di lavorare fuor di Firenze e a Venezia stessa.[4] Lungi dalla gran luce del-

Quellenkritische Untersuchung, Berlin, 1885, pag. 309). Il GAYE, op. cit., pag. 83, riporta una deliberazione del 1 gennaio 1390 (?) relativa ai sei scudi commessi a Niccolò di Piero. Dal 1391 al 1405, di continuo s'incontra il suo nome tra i maestri d'intaglio lavoranti per l'Opera di Santa Maria del Fiore.

[1] Il GUASTI, op. cit., pag. 304-305, riporta il documento in data del 31 dicembre 1407. Cfr. a questo proposito lo SCHMARSOW, op. cit., pag. 149.

[2] L'allogazione è pubblicata dal GUASTI, op. cit., pag. 314, in data del 19 giugno 1414.

[3] GAYE, op. cit., I, pag. 82.

[4] Il CAVALLUCCI, op. cit., pag. 131 e il SEMPER, op. cit., pag. 60, riportano la notizia, in data del 15 aprile 1419, relativa a un pezzo di marmo per un sepolcro venduto

Fig. 1 — Firenze, Duomo. Niccolò Lamberti: Statua di San Marco.
(Fotografia Alinari)

l'arte fiorentina, il maestro poteva presentarsi con le vecchie tradizioni e le vecchie forme.

Anche prima che la nuova generazione artistica tenesse a Firenze tutto il campo nella scultura, Niccolò accettava lavori a Prato, dove nel 1411 fece la lapide sepolcrale di Marco Datini, in San Francesco,[1] e nel 1413 gli fu allogato insieme con Giovanni di Donato e Lorenzo di Matteo da Fiesole il lavoro della nuova facciata marmorea per il Duomo.[2] Ma già nel 1419 lo scultore accoglie i nuovi inviti che gli venivano da Venezia, e già vecchio si allontana dalla città che era stata il teatro della sua fama,[3] e si rende a Venezia per lavorare nella basilica di San Marco distrutta in parte da un incendio.[4] Nel 1420 fa ritirare dall'Opera del Duomo marmi, legni, lapidi lasciate in un casolare dell'Opera stessa;[5] e intanto Nanni di Banco aveva quasi condotto a termine gloriosamente la porta della Mandorla.[6]

---

a Niccolò dall'Opera del Duomo: nessun'altra di incarichi affidatigli per la fabbrica di Santa Maria del Fiore.

[1] C. v. FABRICZY, *Opere dimenticate di Niccolò d'Arezzo* in *Archivio storico dell'Arte*, III, 1881, pag. 161.

[2] CESARE GUASTI, *Il pergamo di Donatello per il Duomo di Prato*, Firenze, 1887, pag. 12.

[3] SALVATORE BONGI, *Paolo Guinigi e le sue ricchezze*, Lucca, 1871, accenna a lettere dirette da P. G. al doge di Venezia e ai procuratori di San Marco relative alla fabbrica di San Marco e a Niccolò di Lamberti. CORNELIO V. FABRICZY nell'op. cit. in *Archivio storico italiano* riporta le due lettere, una del 27 luglio 1419 e l'altra del 24 febbraio 1420. Le due lettere sono pure riportate dallo stesso A. nell'articolo *Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, pagina 85). Un'altra lettera di Tommaso Mocenigo a P. G. è riportata dallo stesso, in data del 19 marzo 1414, relativa all'acquisto, fatto per parte di Paolo di Iacobello dalle Masegne, del materiale di marmi dalle cave carraresi per i lavori di decorazione della facciata di San Marco. Le due risposte di P. G. al Mocenigo e ai Procuratori di San Marco, in data del 14 aprile 1414, si leggono riassunte nella pubblicazione di LUIGI FUMI, *Regesti Lucchesi*, vol. III, pag. 48, n. 197.

[4] Cfr. *Cronaca* Zorzi Dolfin. Bibl. Marciana. It. cl. 7, col. 794, c. 197 e 198.

[5] C. v. FABRICZY, op. cit. in *Archivio storico italiano*, pag. 17 dell'estratto.

[6] Ecco l'elenco delle opere condotte da Niccolò di Piero o a lui attribuite:

Av. il 1388, nella facciata del Duomo d'Arezzo, due statue di pietra, *San Luca* e *San Donato*, oggi assai guaste; nel fianco del Duomo stesso, a mezzogiorno, sulla porta, la *Madonna con San Donato e San Giorgio*, figure in terracotta quasi tutte corrose (queste ed altre attribuzioni di opere di Niccolò di Piero ad Arezzo, ove non fu trovato alcun documento, sono incertissime); 1384-1388, concorso alla ricostruzione delle mura di Borgo San Sepolcro, rovinate da terremoto (VASARI, ed. Milanesi, tip. Sansoni, II, pag. 137); 1391, nell'attico della Loggia dei Lanzi, sei scudi di pietra (FREY, op. cit.); 1391, due scudi coll'arme dell'Arte della lana (C. v. F., in *Archivio storico italiano*, 1902), insieme

* * *

Come per Niccolò di Piero Lamberti, così per altri vecchi maestri si ebbero a Firenze pochi riguardi: Jacopo di Piero

con Giovanni d'Ambrogio; 1391-1393, arme di Parte Guelfa (SEMPER, *Die Vorläufer Donatellos* in ZAHN, *Jahrbücher fur Kunstwissenschaft*, vol. III, pag. 56); 1394-1396, statua di Madonna per il Duomo (CAVALLUCCI, op. cit., pag. 127. Vuolsi che sia quella del Museo dell'Opera del Duomo, n. 40, tolta dalla facciata nel 1588, il che non ci pare possibile. Cfr. *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze, Barbèra, 1904); 1395-1397, due statue dei dottori della Chiesa Santi Agostino e Gregorio (vedonsi all'ingresso dello stradone di Poggio Imperiale, insieme con le altre due eseguite da Pietro di Giovanni teutonico); 1396, figura di un Angelo per il Duomo (CAVALLUCCI, op. cit., pag. 128); 1397, capitelli colonnette per il Duomo (CAVALLUCCI, op. cit., pag. 104); 1400, studio per la fortificazione di Castel Sant'Angelo in Roma (VASARI, ed. cit., pag. 138. È probabile che questa notizia derivi dalla confusione, sempre fattasi grandissima, di artefici di nome Niccolò con Niccolò di Piero); 1402, archetti di porta del Duomo eseguiti insieme con Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio e Urbano di Andrea da Venezia (CAVALLUCCI, op. cit., pag. 129; 1402, statua di Madonna (GIO. POGGI, op. cit.); 1402-1403, figura d'un angiolo simile a quelli che sono sulla porta de' Canonici (GIO. POGGI, op. cit.); 1404-1406, statua di San Luca per Orsanmichele. (È stata identificata con quella esistente sotto le arcate del grande cortile del Museo Nazionale del Bargello. Cfr. SCHMARSOW in *National Zeitung*, articoli tradotti in *Vita Nuova*, n. 11-13, 1889, e C. v. FABRICZY, op. cit.); 1405, pietra tombale di Leone Acciaiuoli, nella cappella di San Niccolò attigua al chiostro di Santa Maria Novella (C. v. FABRICZY, op. cit.); 1405-1415, statua di San Marco nel Duomo (GAYE, op. cit., I, 82-83; SEMPER, *Donatello*, pag. 274; CAVALLUCCI, pag. 130-131); 1406-1409, lavori intorno alla porta della Mandorla in Santa Maria del Fiore (CAVALLUCCI, pag. 107-109; SEMPER, c. s., pag. 58 e 59); 1409, digrossatura della statua di San Marco in Orsanmichele (GUALANDI, op. cit.); 1409-1410, inizio dell'ornamento della porta di Orsanmichele, di prospetto al palazzo dell'Arte della lana (C. v. FABRICZY, op. cit.); 1411, lapide sepolcrale di Pietro Datini in San Francesco a Prato (GUASTI, *Lettere* cit.); 1413, lavoro della nuova facciata del Duomo di Prato (GUASTI, *Il pergamo* cit.); 1415, testa marmorea di mastino per getto d'acqua nel Duomo (CAVALLUCCI, pag. 131, SEMPER, pag. 60). Degli altri lavori attribuiti a Niccolò di Piero, dopo il 1415, a lui non può appartenere se non che la direzione. Così de' lavori in San Marco di Venezia, 1419-23 (Cfr. P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, I, Venezia, 1893, pag. 13-14, 26, e C. v. FABRICZY, op. cit.); di quelli per il palazzo de' Notai a Bologna, 1423 (cfr. MALAGUZZI, *Il Palazzo de' Notai*, in *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XXI, pag. 171); degli altri per il Palazzo degli Anziani pure in Bologna, 1429 (CORRADO RICCI, *Fioravante Fioravanti*, in *Archivio storico dell'Arte*, IV, pag. 100 e 103). Dubitiamo che proprio a Niccolò di Piero convenga riferire il documento relativo a due tondi nella chiesa del Santo, 1436-1437 (GONZATI, *La basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1852, I, n. 1); ed anche che gli altri documenti prodotti sulla chiesa del Santo, 1443-1444, siano da riferirsi non al nostro maestro, ma a Niccolò Coccari di Firenze (cfr. GLORIA, *Donatello ... nel tempio di Sant'Antonio*, Padova, 1895, pag. XVI, 12-13; A. VENTURI, *La scultura dalmata nel XV secolo* in *L'Arte*, 1908). Il BODE, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, I (Bruckmann, München), gli assegna le due statue de' *Profeti* sulla porta a settentrione del Duomo di Firenze; l'*Angelo* e l'*Annunciata* del Museo dell'Opera del Duomo stesso; due statuette pure dell'*Angelo* e dell'*Annunciata* in Orsanmichele. Nessuna delle tre coppie appartiene a Niccolò d'Arezzo. Del resto, delle due *Annunciazioni*, dubita lo stesso BODE (cfr. *Die italienische Plastik*, Berlin, 1905, pag. 58).

Guidi, che servì sin dal 1388[1] l'Opera di Santa Maria del Fiore, eletto capomaestro nel 1405, fu destituito nel febbraio dell'anno seguente dai consoli della Lana e dagli operai del Duomo, *nemine discordante.*[2] Nel 1404 Giovanni d'Ambrogio, altro capomaestro, è accusato di errori commessi nella costruzione di sproni della Cattedrale, essendo presenti maestri, cittadini, fabbricieri, consoli delle Arti;[3] e più tardi, nel 1418, *considerata senectute et eius inettitudine*, vien mandato a riposo, col salario del mese nel quale venne fatto segno a tanto sfregio, e solo *in caso quo serviret.*[4]

La rivoluzione artistica si manifestava non solo in quelle risolute deliberazioni e nelle tumultuose adunanze, ma pure ne' bandi di concorso per ogni importante lavoro. Da quando l'arte passò dalle mani de' monaci ai laici, le allogazioni di opere si erano fatte sempre più meditate; quindi le aperte gare allargarono il campo della scelta, oltre i noveri delle maestranze, le predilezioni di scuola e le limitazioni cittadine e regionali. Un concorso fu bandito per la seconda porta del Battistero di Firenze, al quale presero parte Fiorentini, Aretini e Senesi; un altro per l'ordinamento architettonico dell'altare di San Zanobi nella omonima cappella della Cattedrale;[5] un altro quando si volle coronare di cupola la stessa Santa Maria del Fiore. La valutazione delle opere divenne sempre più rigorosa; l'Opera del Duomo fiorentino estraeva a sorte dai nomi di venticinque maestri, nove periti che, divisi in terne, formulavano tre perizie distinte, e, fattasi la somma di queste, se ne tirava il terzo, che si teneva quale vera e legittima estimazione.[6]

Tutto ciò dimostra come un interessamento nuovo si

---

[1] Cfr. SEMPER, *Die Vorläufer* cit.; CAVALLUCCI, op. cit.; GUASTI, op. cit.

[2] GUASTI, op. cit., pag. 302.

[3] GUASTI, op. cit., pag. 299.

[4] GUASTI, op. cit., pag. CXIII.

[5] Cf. CORNELIO V. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi. Seine Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892, e la recensione di questo vol. per PAOLO FONTANA, in *Archivio storico italiano*, s. V, t. X, 1892.

[6] Cfr. G. POGGI, op. cit.

manifestasse a Firenze ricca d'industria, prospera ne' commerci, orgogliosa « di essere la più bella patria che abbi non tanto il cristianesimo, ma l'universo mondo »; [1] e ci spiega la insofferenza per le forme non vive, l'eccitamento del desiderio per le forme belle. Quando per la cupola del Duomo fu di nuovo lotta tra il Ghiberti e il Brunellesco, « la città teneva dello umore delle porte del bronzo e tra i cittadini della città e della arte era divisa e gareggiavasi a chi haveva fede in Filippo e chi haveva in Lorenzo ». [2]

Il contrasto tra le forme, evolute con tanta rapidità a Firenze al principio del '400, e le residuali del secolo precedente, avvenne per la compiutezza dell'educazione de' nuovi artisti. Non si trova più il pittore che fornisca i disegni ai maestri d'intaglio, come avvenne, ad esempio, quando Angelo di Taddeo Gaddi disegnò le *Virtù* che per la Loggia dei Lanzi dovevano scolpire Giovanni di Francesco Fetti, Giovanni d'Ambrogio e Jacopo di Piero Guidi; [3] e le quattro grandi figure dei Dottori della Chiesa, che Pietro di Giovanni teutonico e Niccolò di Piero Lamberti eseguirono per Santa Maria del Fiore. [4] Questi ed altri fatti possono farci credere che l'arte dell'intagliatore e dello scalpellatore fosse considerata in qualche modo sottomessa a quella dei pittori i quali inventavano e disegnavano, quantunque fossero allora in gran ritardo. Cennino Cennini, che nel suo *Trattato della Pittura* ci lasciò il testamento del secolo XIV, si professa giottesco sin dal principio del libro. « Sì come piccolo membro esercitante nell'arte di dipintoria », egli scrisse, « Cennino di Drea Cennini di Colle di Valdelsa nato, fui informato nella detta arte dodici anni da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro, il quale imparò la detta arte da

---

[1] MARCOTTI, *Un mercante fiorentino del sec. XV*, Firenze, 1881, pag. 45.

[2] ALESSANDRO CHIAPPELLI, *Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI* (*Archivio storico italiano*, s. IV, t. XVII, a. 1896).

[3] FREY, op. cit., pag. 36-39, 110.

[4] CAVALLUCCI, op. cit.

Taddeo suo padre, il quale suo padre fu battezzato da Giotto, e fu suo discepolo anni ventiquattro ».[1] In questo racconto quasi biblico è segnato l'albero araldico della pittura dominante nel Trecento a Firenze; ma le forme che Giotto di Bondone colse nella vita, si erano trasmesse in istampe sempre più logore e guaste.

La scultura, quando fece da sè, intese « che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone si è la trionfal porta del ritrarre di naturale ».[2] Questo concetto moderno è esposto da Cennino Cennini medesimo, tra altri contradittorii, ma veramente suoi proprii, come quello che inculca « di ritrarre sempre le migliori cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri ».[3] Quel primo concetto, raccolto dal Cennini in un campo certo non suo, informa la scultura fiorentina al principio del '400; e lo studio del naturale fu avvivato da una corrente d'idee germogliate dall'antico.[4] Leonardo Bruni, il traduttore di Platone, indicò le storie da farsi per la terza porta del Battistero fiorentino, illustri perchè potessero « ben pascere l'occhio con varietà di disegno », significanti perchè avessero « importanza degna di memoria ». E « ben vorrei », scriveva quell'umanista a Niccolò d'Uzzano, « esser presso a chi l'avrà a disegnare per fargli prendere ogni significato che la storia importa ».[5] Tale ricerca intima del significato delle rappresentazioni sconvolgeva le linee schematiche della iconografia trecentesca; e fu intensa nel tempo in cui Brunellesco leggeva la Bibbia e gli scritti dei Santi Padri e commentava Dante.

Il rinnovamento iconografico andò di pari passo col te-

---

[1] Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte o trattato della Pittura*, Firenze, Le Monnier, 1859.

[2] Cennini. op. cit., cap. XXVIII, pag. 17.

[3] Id., id., cap. XXVII, pag. 16.

[4] Alessandro Chiappelli, *Gli scultori fiorentini del Quattrocento. La prima generazione* (*Nuova Antologia*, 16 luglio 1889, Roma).

[5] La lettera è pubblicata da Tommaso Patch, *La porta principale del Battistero di San Giovanni* (Firenze, 1773), dal Richa, dal Baldinucci, annotato dal Piacenza, dal Rumohr (vol. II, pag. 354), dal Milanesi nelle *Vite* del Vasari, ed. Sansoni, II, pag. 237, dal Brockhaus in nota.

cnico. Con qual fervore si studiassero gli esemplari antichi, lo dimostra il Ghiberti, che parlando d'una statua dissotterrata, da lui veduta in Padova, spiega il nascondimento con senso pietoso, quasi fosse una salma di persona amata, e ne ammira l'arte meravigliosa, e l'accarezza. « Ha moltissime dolcezze », egli dice, « le quali el viso non le comprende, nè con forte luce, nè con temperata; solo la mano a toccarle le trova ».[1] Così con meraviglia sempre crescente Brunellesco e Donatello cercarono in Roma l'antico, modificando le apprese abitudini, ingagliardendo la fibra artistica, sognando riforme. Il Brunellesco, che i savî del Comune fiorentino dissero *vir perspicacissimi intellectus et industriae et inventionis admirabilis*,[2] si addentra nelle cognizioni matematiche e prospettiche, tanto da tener testa in una discussione di geometria a Paolo Toscanelli matematico.[3] Il Ghiberti fece un estratto di quel che scrisse Plinio sull'arte de' Greci e de' Romani, cominciò un trattato d'architettura, ragionando della luce, delle ombre, di ottica, di prospettiva, dell'anatomia umana, secondo Avicenna, delle « definizioni, proporzioni e simmetrie che usarono e' nobilissimi statuarii e pittori antichi ».[4] Un altro trattato d'architettura scrisse anche Antonio Filarete, lo scultore delle porte in bronzo di San Pietro in Vaticano.[5] Doveva quindi prepararsi il terreno su cui regnò Leon Battista Alberti;[6] e non solo l'architettura, ma anche la scultura traeva idee rinnovatrici dall'antichità romana.

Intanto lo studio della forma si fa più intenso: i piani lisci de' Trecentisti si frangono per il vivo giuoco delle forme col giuoco delle luci e delle ombre; s'incavano i

[1] LORENZO GHIBERTI, *Terzo commentario*, in ed. cit., pag. XII-XIII. Il Ghiberti usa le parole su riferite per la statua veduta in Padova presso Lombardo della Seta: esse chiariscono quelle dette similmente a proposito dell'*Ermafrodito* veduto in Roma quando si scoprì presso San Celso: « In questa eran moltissime dolcezze; nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava ».

[2] CORNEL V. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und feine Werke*. Stuttgart, 1892.

[3] Cfr. recensione cit. di PAOLO FONTANA.

[4] GHIBERTI, *Terzo commentario*, in ed. cit., a pag. VIII.

[5] V. OETTINGEN, *Antonio Averlino Filarete's. Tractat uber die Baukunst*. Wien, 1890.

[6] EMILIO LONDI, *Leon Battista Alberti architetto*, Firenze, 1906, pag. 13.

drappeggiamenti, prima in masse piene e compatte; si distruggono i sistemi di linee curve a cui s'arrendono le vestimenta nel cadere sul suolo; si rompono e si spezzano le linee rigide; si liberano dalle fasce le forme umane. E ora le carni prendono nella pietra la freschezza della modellazione in creta, ora le vesti marmoree gareggiano di flessuosità con i tessuti serici. E qua i movimenti si sgranchiscono, là gli atteggiamenti s'avvivano.

A questo avvento dello stil nuovo concorse, secondo alcuni scrittori,[1] l'influsso della tanto progredita scultura d'oltremonte. Eppure la tradizione, doviziosa in Toscana, bastò come fondamento dell'arte; e se ne può trarre una prova dal fatto che, quando si fece il concorso per la seconda porta del Battistero, si vollero ripetute le formelle lobate della prima porta di Andrea Pisano. In ogni modo, senza cercare fantastiche congiunzioni della scultura toscana con la straniera, può credersi che qualche elemento esteriore penetrando in Toscana, come in altre regioni, affrettasse la nuova fioritura. Notiamo che il Ghiberti ricordò un mitico maestro di Colonia vissuto verso il tempo di Martino V; e lo giudicò perfetto, pari agli scultori greci,[2] per aver veduto « moltissime figure formate dalle sue ». Egli racconta che lo scultore fece una tavola d'oro per il duca d'Angiò, il quale per pubblici bisogni la disfece. Veduta disfatta la sua opera, l'autore si ritirò in un grande monastero, ove fece penitenza fin che visse. « Certi giovani », scrive lo scultore fiorentino, « i quali cercavano essere periti nell'arte statuaria, mi dissero com'esso era dotto nell'uno genere e nell'altro, e com'esso dove abitava aveva picto ». E soggiunge: « Andavano i giovani che avevano volontà d'aparare a visitarlo, pregandolo; esso umilissimamente gli

---

[1] Cfr. COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre*. II, *Origines de la Renaissance*, Paris, 1891.

[2] Si noti come il COURAJOD (op. cit., pag. 285) interpreti male quest'accenno agli scultori greci nel Ghiberti: egli ritiene che sia fatta allusione agli scultori bizantini!

riceveva, dando loro dotti ammaestramenti, e mostrando loro moltissime figure, e facendo loro molti esempi ».[1]

Evidentemente il Ghiberti raccontava cose per sentito dire, e per aver veduto delle stampe in gesso delle opere del maestro straniero. Ma tenendo conto che Claes Sluter, il grande scultore olandese, Michelangelo del Settentrione, dopo la morte del duca Filippo l'Ardito suo protettore, si ritrasse nel monastero di Santo Stefano di Dijon, può supporsi che a lui si riferiscano le confuse notizie del Ghiberti.[2] Nè ad altri potrebbero riferirsi le supreme lodi ch'egli fece al maestro di eccellentissimo ingegno, di dottissimo, di grandissimo disegnatore; ma le notizie stesse sono la confusa eco della fama dello Sluter, e a questi non si può assegnare un'azione rinnovatrice sullo sviluppo della scultura fiorentina, come non si può attribuire nessun inizio di nuovo stile[3] a Piero di Gio. Tedesco, detto teutonico o di Brabante, al quale venivano forniti i disegni per le statue, e come non è dato di cercare gli addentellati dell'arte borgognona con Donatello e Michelozzo solo perchè il padre di quest'ultimo era borgognone.[4]

La penetrazione di qualche elemento gotico, progredito e nuovo, nel campo trincerato della tradizione artistica di Firenze, più che per influssi della grand'arte della scultura,

---

[1] GHIBERTI, *Commentari* cit. (D'ora innanzi citeremo la edizione più diligente del FREY, nella *Vita di Lorenzo Ghiberti scultore fiorentino scritta da Giorgio Vasari*, Berlin, 1886, pag. 45).

[2] Cfr. KLEINCLAUSZ, *L'art funéraire de la Bourgogne a la fin du moyen âge*, nella *Gazette des Beaux Arts*, 1902, t. I; ID., *Un atelier de sculpture en Bourgogne a la fin du moyen âge. L'atelier de C. Sluter*, nella *Gazette des Beaux Arts*, 1903, t. I; ID., *Puits des Prophètes de C. Sluter*, nella *Revue de l'art ancien et moderne*, avril, 1905; ID., *Claux Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, 1905.

[3] Cfr. COURAJOD, op. cit., il quale si attiene al BURCKHARDT, *Der Cicerone*, circa all'inizio di un nuovo stile nella porta de' Canonici in Santa Maria del Fiore!

[4] Cfr. REYMOND, *La sculpture florentine. Premiere moitié du XV^e siécle*, Florence, Alinari, 1898, pag. 93, in nota. Il Reymond dimentica di dire che Bartolomeo di Gherardo vocato Borgognone, padre di Michelozzo, era *sarto* di professione. Questi sin dal 9 di aprile 1376 domandò ed ottenne di esser fatto cittadino fiorentino. Quindi, osserva il Reymond, non c'è da stupirsi che Michelangelo e Donatello « *aient été tout particulièrement tenus au courant de l'art bourguignon* ».

dovrà cercarsi per via delle arti cosidette minori, tanto più mobili, e specialmente della oreficeria, che contava per adepti quanti al principio del '400 esordirono nella scultura. Ma fin qui nessun fatto si è chiarito che avvalori le ipotesi sugli influssi dell'arte renana e borgognona sulla fiorentina. Solo può darsi una giusta importanza alle notizie forniteci dal Ghiberti circa le divulgate stampe in gesso di opere che abbiamo supposto di Claes Sluter; ma devesi tuttavia tener presente che, avendo ritenuto il maestro fiorentino che questi fosse vissuto sino al tempo di Martino V, la notizia è posteriore al regno di questo pontefice, e quindi che solo tardi, allorquando la scultura a Firenze era fiorita di giovinezza nuova, vi furon vedute le stampe esemplari.

* * *

Mentre a Firenze le produzioni trecentesche apparivano sempre più disseccate al confronto delle nuove e verdi del secolo successivo, Siena, che pure come Firenze ereditò l'arte scultoria dalla madre Pisa, ci presenta lo stesso contrasto della caducità delle vecchie forme e il subito balenare delle nuove. Le ultime opere lasciateci dai maestri senesi del Trecento attestano l'immiserirsi della scultura: tali le statue che Bartolomeo di Tommè o di Tommaso di ser Giannino, detto Pizzino, e Mariano d'Angiolo Romanegli fecero per la Cappella del Campo, quelle cioè dei *Santi Giacomo Maggiore* e *Minore, Pietro* e *Giovanni Battista.* I due orafi e scultori senesi avevano assunto d'eseguire otto statue; ma finite quelle quattro, non avendo probabilmente soddisfatto i committenti, i quali, del resto, si erano riservati di pagarle più o meno a seconda della rispettiva bontà, fu scolpito nel 1380 da Giovanni di Cecco, detto Giovannino de la pietra, il *San Matteo*, nel 1382 da Lando di Stefano pittore il *San Bartolomeo*, nel 1384 da Matteo d'Ambrogio, detto Sappa, il

Sant'Andrea.[1] E si attesero anni parecchi prima di commettere l'ottava statua, che solo nel 1426-27 fu tolta a fare da Giovanni di Turino orafo. La estrema lentezza nel procedere delle opere, quasi il senso di stanchezza ne' committenti e negli esecutori, si nota anche nel fonte battesimale d'Orvieto, per il quale pure concorsero parecchi maestri senesi. Nel 1352 si mandò a prendere il marmo opportuno alla cava di Sosselve; nel 1368 parecchi operai si affannarono per trasportare il blocco, che solo nel 1372 giunse nella loggia dell'Opera, e nel 1385 in chiesa.[2] Ma nella pila ottagonale di marmo rosso posta sopra una base di marmo bianco retta da leoncini, volevansi scolpire ornati e figure. Luca di Giovanni senese, che già aveva lavorato per il Duomo di Firenze nel 1386,[3] nel '90 prese a scolpire fogliami e il *Battesimo di Cristo* sulla pila, ma non condusse a fine il lavorio; ed ecco nel 1402 chiamato in sua vece Pietro di Giovanni teutonico, lo scultore che abbiamo incontrato a Firenze, già compagno di Luca di Giovanni, nello scolpire per Santa Maria del Fiore.[4] Ma le foglie e i fiori, ch' egli si mise ad eseguire con l'aiuto di Cristoforo, pure teutonico, non ebber tempo di crescere sulla pila, e intanto gli Orvietani riposero la loro fiducia in un altro maestro dell' Opera del Duomo di Firenze, in Jacopo di Piero Guidi, che lavorò la conca « con sculture fiorite intorno intorno e nei quadrilateri elegantemente e politamente ».[5] E quando ciò fu finito, nel 1403, si pensò al collocamento della pila, quindi a coprirla con un padiglione, che Ansano o Sano di Matteo senese, chiamato a Orvieto in qualità di capomaestro nel 1406, compì finalmente al principio dell'anno successivo, con l'aiuto di Nanni di Giacomo, di Agostino di Niccolò, *bonus magister foliarum*,

---

1 Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati*, tomo I, *Secoli XIII e XIV*, Siena, 1854, pag. 277 e seg.

2 Luigi Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, pag. 312 e seg.

3 G. Milanesi, op. cit., pag. 319.

4 Il Fumi lo dice di Friburgo; i documenti fiorentini lo dicono *de Brabantia*; il documento orvietano di Fierinburgo.

5 Luigi Fumi, op. cit., pag. 313.

e di Orbetano, detto il Mastro, tagliapietra senesi.[1] Su quel padiglione poi, nel 1424, Donatello fece una statuetta del Battista, corona troppo bella, benchè di gesso,[2] alla meschinissima fatica di scalpellini per tanti anni durata.

I senesi « maestri di pietra » venivano in generale dall'arte dell'oreficeria e dell'intaglio in legno. Mariano d'Angelo Romanegli, orafo e scultore, vinse col suo disegno del coro del Duomo il maestro di legname Giacomo del Tonghio, che in una votazione riportò quattordici lupini neri, mentre il rivale ne ebbe quindici bianchi. A questi furono quindi allogate le figure di legno per le testiere e i tabernacoli del coro.[3]

Non mancarono neppure pittori che si applicarono alle arti affini, e come Lando di Stefano pittore eseguì nel 1382 per la Cappella del Campo una statua, così Martino di Bartolomeo nel 1407 restaurò la Madonna dell'altare dei maestri « de la pietra » in Siena,[4] e forse non dipinse soltanto, ma intagliò pure le statue dell'*Annunciazione* nella Collegiata di San Gimignano.[5] Or come la pittura a Siena, stretta nelle vecchie formule, intristiva ogni giorno più, così la scultura in pietra o in legno impoveriva miseramente; basti vedere il bassorilievo intagliato in legno da maestro Ludovico da Siena, ora a Recanati[6] (1395), per immaginarci smisuratamente grande Jacopo della Quercia in quel luogo, sempre più deserto d'arte.

---

1 L. Fumi, id., id.; e G. Milanesi, op. cit., II, *secoli XV e XVI*, pag. 22 e seg.

2 Si è voluto identificarla con quella in bronzo che dal museo Strozzi passò nel Kaiser Friedrich's Museum di Berlino. Ne parleremo in seguito. Intanto notiamo che quantunque risulti a Donatello commessa la statuetta fusa in ottone o rame dorato (10 febbraio 1424), risulta pure che nel 14[illegible] Bartolomeo figlio di Giovannino da Siena, capomaestro della fabbrica, *destruxerit quandam figuram sancti Johannis Baptiste de jesso posita in culmine baptismi dicte Ecclesie Sancte Marie.* (Documenti XVIII e XX, pag. 331, nell'op. cit. del Fumi).

3 Milanesi, op. cit., I, pag. 354-361 (anni 1388-89).

4 Cfr. Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura*, III, 298.

5 Pietro d'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV* (L'Arte, 1904, pag. 356 e seg.).

6 Paul Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 19[illegible]7.

* * *

A Venezia la scultura aveva dato segni di rinnovamento precoce verso la fine del '300 con i tagliapietra de' coronamenti esteriori della basilica di San Marco, con quelli delle statue de' setti delle cappelle laterali all'altar maggiore nella stessa basilica, con i Dalle Masegne e gli scultori veneziani del San Petronio a Bologna.

La tradizione bizantina, quale ci appare nel '300, ad esempio nella decorazione dell'arco inflesso della porta laterale a sinistra della facciata di San Marco, portava gli scultori al bassorilievo, formato come da membrane delle cose, da sottili impronte schiacciate, senza polpe ed ossa, senza profondità. Così vedonsi i *Profeti* di qua e di là dell'arco indicato, tra il fogliame e gli uccelli in uno stesso piano basso, come ritagliati sul medesimo fondo a tessere d'oro luccicanti. L'elegante scultore di quell'arco ed altri della sua bottega decorarono pure le finestre a diritta e a manca di quella facciata e la porta laterale a destra, con zone o fascie formate talvolta di mezzi globetti a tessere colorate, che richiamano i vasi di profumo o i *migmara* arabi: tra gli spazî rimasti vuoti scintillano le tessere auree o splendono gli smalti che dànno un effetto orientale alla decorazione. A poco per volta la scuola bizantineggiante veneziana prese corpo e sviluppo, rilievo e volume, ad esempio nel sottarco del penultimo arcone della facciata di San Marco, là dove son rappresentate le arti e le industrie: il vinaio e il fornaio, il muratore e il falegname, il fabbro ferraio e il bottaio, il calzolaio e il barbiere, il costruttor di barche e il pescatore, ecc. Nella fronte dell'arcone stesso, da vasi e da cesti sostenuti a gran fatica da atleti anche in foggia di orientali si volve lungo la zona una lussureggiante vegetazione, s'aggirano steli d'acanto a spire racchiudenti nel centro delle volute mezzi globetti a traforo, formati o da intrecciature geometriche, o da mazzi di foglie,

o da una foglia stellata con pampini e grappoli d'uva intorno, o da rami frondosi insieme roteanti; lungo i rami de' girari, nel pergolato ricco di grappoli, s'adagiano, si seggono Profeti dalle barbe e dalle chiome fiammanti, dai berretti frigi, dalle pieghe delle vestimenta stirate; nel mezzo dell'arcone, l'agnello apocalittico in un clipeo retto da serafini. Queste forme, che si ripetono pure in un sottarco del fianco destro della basilica e in un arco del prospetto a sinistra, sono come la naturale continuazione de' modi tradizionali della scultura educata alla bizantina.

Da quella scuola veneziana derivarono i maestri che verso la fine del '300 fecero i coronamenti delle sezioni de' prospetti della basilica di San Marco, con figure di Profeti lungo gli archi inflessi e tra le foglie rampanti. Spuntano agitati i Profeti, con braccia sollevate fuor da' roveti, e stendono cartelli che s'attorcono come per furia di vento, mentre le capigliature fremono, e i cespi e le foglie rampanti sembrano idre dalle multiple teste di serpentelli, polipi dai cento tentacoli arricciati, aggrinzati, sbattuti dal turbine. Tutti i coronamenti, ad eccezione di quello mediano, sono simili tra loro, e tutti mostrano Profeti con berretti frigi o senza, a mezza figura, emersi dal cespo, nobili e grandi, sottilmente intagliati, con netti contorni sul cielo. Il coronamento mediano, invece de' Profeti, presenta donne salienti devote, supplici verso il Redentore che sta nel culmine. Questo è quanto di più veneziano produsse la scultura nel Trecento, ligia, come la pittura, alla tradizione bizantina.

A trasformarla sopravvennero i Dalle Masegne, fiorenti sullo scorcio di quel secolo, quando Venezia accoglieva in sè parecchi elementi alemanni. Già a Bologna, nello scolpire i Santi del grande zoccolo della facciata, s'unì il tedesco Hans Ferrabech a' maestri veneziani; nella tipica pala d'altare in San Francesco, a cuspidi, a piramidette, a torricciuole, Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne trasportarono

nel marmo le forme sottili degli altari in legno intagliati alla tedesca, e, non solo nella forma generale, ma anche nelle particolari delle figure militaresche, burbere, dall'espressione talvolta felina, mostrarono d'aver accolto in sè le nordiche forme. Altri maestri veneziani, sui primi del '400, a Bologna, ne' bassorilievi sotto i finestroni del San Petronio, in quelle figure dei Profeti energici, dal largo petto, dai berrettoni spinosi, dai cartelli metallici, mostrarono come la scultura veneziana avesse attinto nel Settentrione. Era preparato l'ambiente nel quale doveva svolgersi la scultura schiettamente veneziana di Giovanni e di Bartolomeo Bon.

I seguaci dei Dalle Masegne, tra i quali il figliuolo di Giacomello, di nome Polo, e quello di Pier Paolo, di nome Antonio, diffusero quella specie di decorazione minuta, trita, con cuspidette, baldacchini, torricciuole, saettie che i loro genitori ricavarono dagli intagliatori in legno. A Pier Paolo Dalle Masegne seniore fu affidato di ornare il gran finestrone del Palazzo ducale che guarda verso il mare, ma, essendosi ammalato, egli dovette lasciarne ad altri il compimento.[1] In ogni modo, anche nel solenne finestrone del Palazzo ducale, Pier Paolo Dalle Masegne trasportava quelle minute forme, adoperate per le ancone marmoree, di lesene poliedriche, dette *pilieri*, entro le quali s'aprono nicchie con statuette coperte da baldacchini, e sulle quali s'innalzano acuminate gugliette. Poche parti rimangono ancora dell'antico, e quelle dovettero esser compiute dopo la morte dell'artista, essendo stato inaugurato l'anno 1404, imperante Michele Steno, il finestrone monumentale.

Un altro saggio di quella decorazione gotica da intagliatori in legno si ha negli altaroli a destra e a sinistra del presbiterio di San Marco;[2] quello a destra, il migliore,

---

[1] Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, I, Venezia, Ongania, 1893, pag. 1-4.

[2] Il Paoletti assegna ai due altaroli la data 1387-1388, ma non basta per la datazione il ricordo dell'altare eseguito dai Dalle Masegne in quegli anni in San Francesco di Bologna.

è ornato di statuette che tengono del fare dei Dalle Masegne, ad eccezione di una in basso, a sinistra, aggiunta tardi e indegna di tener compagnia alle diligenti statuette condotte probabilmente da Paolo di Giacomello Dalle Masegne, come si può arguire per certo angiolo cadente in dietro, che si rivede nella tomba Cavalli, ai Santi Giovanni e Paolo, da questo stesso maestro eseguita.[1]

Di tempo posteriore, ma conforme a quella specie decorativa di altaroli, se ne vede uno con *pilieri* a triplice fila di nicchiette, in San Pantaleone di Venezia. Però nei *pilieri*, fattisi più robusti e massicci, nelle nicchie terminate da conchiglia, sulle guglie trattenute nel volo, stanno figurette d'Apostoli e di Santi condotte all'antica, con le pieghe arcuate delle vestimenta, secondo le arcaistiche convenzioni. Vuolsi che autore ne sia Marin Cedrino,[2] che portò a Fano, a Forlì, a Fermo, a Amandola la sua squadra e il suo scalpello. Non parrebbe credibile che al tempo del doge Francesco Gritti, nell'anno MCCCC·LXIIII,[3] si facesse ancora a Venezia una opera così meschina e stantia! Ma i frammenti della porta di Marin Cedrino nel Duomo di Forlì[4] farebbero anche dubitare che il figurinaio fosse arrivato a tanto.

Come Marin Cedrino portò in altri centri d'Italia quelle forme trite di decorazione, così Antonio di Pier Paolo Dalle Masegne[5] le recò in Dalmazia, lavorando sin dal 1431 nel Duomo di Sebenico, ripetendo nella porta maggiore di esso vecchie figure dall'espressione stereotipata, dal movimento rattrappito, coperte di grossi panni come imbottiti, con le mani staccate a fatica dai fianchi o dai busti. L'energia paterna venne meno nell'arte del figliuolo decadente, il quale fu poi licenziato dai procuratori della fabbrica della cattedrale

---

[1] A. Venturi, *Storia dell'Arte*, IV.

[2] Intorno a Marin Cedrino cfr. Cantalamessa in *Archivio storico dell'Arte*, I, 9, 1888.

[3] Si noti però che l'iscrizione con questa data è discosta alquanto dall'altare.

[4] Cfr. *Archivio storico dell'Arte*, II, 2, 1889.

[5] Graus, *Il Duomo di Sebenico*, in *Nuovo cronista di Sebenico*, V, Trieste, 1897-98.

di Sebenico, insoddisfatti dell'opera sua. Migliori sono le statuette che si veggono nel Duomo di Zara, sui pilastrini che dividono in parti il matroneo, gotiche nelle vestimenta calligrafiche, più sviluppate nel modellato delle teste; ma nulla si sa nè dello scultore di esse, nè dell'opera di due tagliapietra veneziani, Lorenzo Pincino e Antonio Busato.[1] A Spalato, in Sant'Anastasio, Bonino da Milano, vuolsi nel 1427,[2] costruì alla veronese l'arca di San Doimo, fornendo a Giorgio da Sebenico il modello per l'altr'arca a riscontro. A Ragusa, in San Francesco, un diligente e accurato maestro goticizzante scolpì il pulpito alla veneziana; nel chiostro annesso a quella chiesa un altro maestro, al principio del '400, eseguì finemente un sarcofago sul tipo di quelli veneziani; a Traù, in San Domenico, l'arcaistico Niccolò da Venezia scolpì la lunetta nella porta della chiesa. Tutte le opere qui citate attestano il dominio della scultura veneta sulle coste dalmate nella prima metà del '400; e come a Venezia, il gotico fiorito si spande da per tutto, senza che la figura umana esca dai ritorti fogliami, dagli arricciati rovi, completa, signora di sè.[3]

Come sulle sponde dalmate, così nelle opposte del mare Adriatico si trapiantò la prima fioritura veneziana della scultura. A Forlì, i caratteri della scuola dei Dalle Masegne si rivedono nell'arca del Beato Salomone da Venezia,[4] ora nel Museo Civico; a Pesaro, nella gotica porta della chiesa di San Domenico (fig. 2), ove il seguace dei Dalle Masegne scolpì nobilmente, specie sull'architrave della porta, la figura dell'Eterno benedicente di tanta maestà da richiamare il tipo del Profeta Mosè nel pozzo di Claux Sluter; a Fano, mae-

---

[1] V. Miagostovich, *Per un diario Sebenicense*, in *Rivista Dalmatica*, a. IV, fasc. I, 1907; Paoletti, op. cit., I, pag. 21.

[2] A. Fosco, *La cattedrale di Sebenico*, Sebenico, 1893.

[3] A. Venturi, *La scultura dalmata nel XV secolo*, in *L'Arte*, 1908, pag. 30 e seg.

[4] Era nella chiesa di San Jacopo apostolo de' Padri Predicatori. Il deposito fu fatto erigere dalla Repubblica di Venezia (cfr. Bonoli, *Storia di Forlì*, I, Forlì, 1826, pag. 386); ma gli storiografi assegnano al sepolcro del beato Giacomo Salomoni da Venezia († 1314) la data 1339-1340.

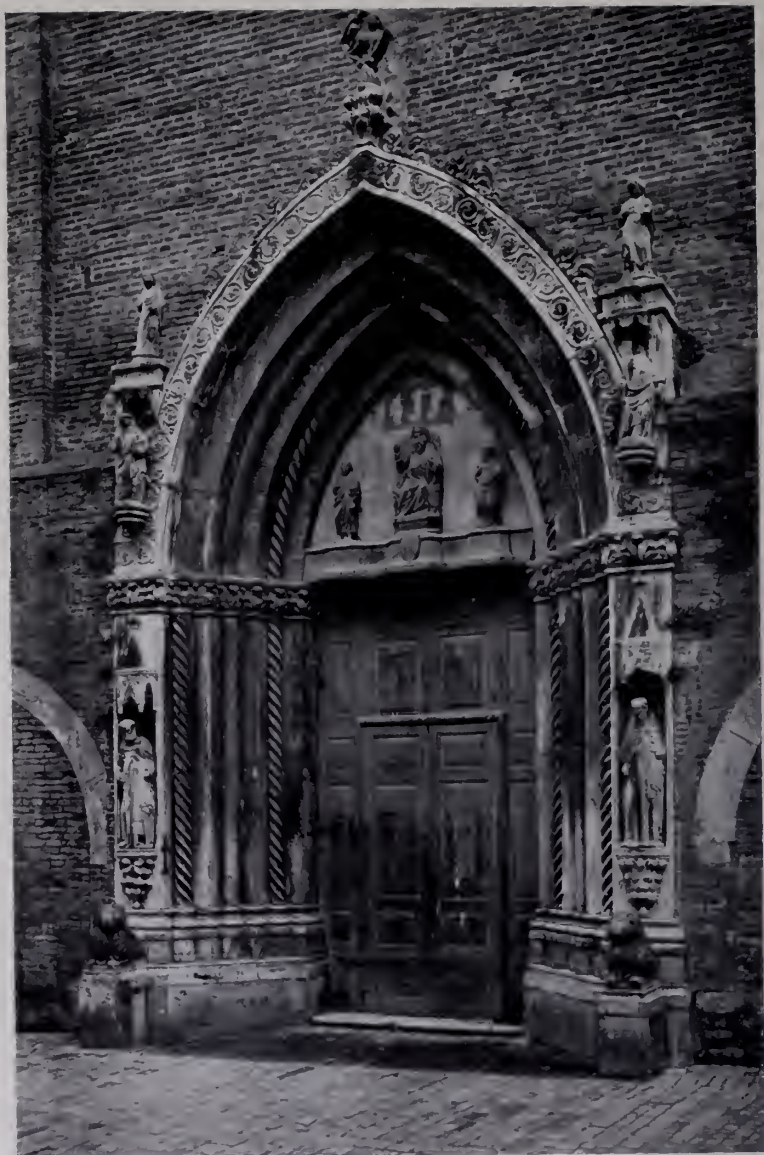



Fig. 2 — Pesaro, San Domenico.
Porta di maestro della bottega dei Dalle Masegne.
(Fotografia Alinari).

stro Filippo di Domenico da Venezia, oltre notevoli opere nel palazzo Malatestiano (1416-1421),[1] eseguì il monumento di Paola Bianca Malatesta, disponendo sulla tomba l'altare, come si soleva fare a Venezia (fig. 3). In alto, sotto gotiche archeggiature, su d'una mensola, vedesi inalberato il Crocefisso; su altre mensole prossime, di qua e di là dalla croce, la Vergine e San Giovanni, quindi a riscontro San Francesco e San Domenico; sulle mensole ultime, a sinistra l'Arcangelo, a destra l'Annunciata, immancabili allora in ogni ancona d'altare, in ogni monumento chiesiastico. In tutto questo si scorge come Filippo di Domenico da Venezia s'attenesse alle forme dei Dalle Masegne, senza poter renderne tuttavia la terribile gagliardia e la ferrea struttura.

Al principio del secolo XV dunque a Venezia l'arte dei Dalle Masegne aveva in sè la maggior forza d'espansione. Poche tracce invece abbiamo della scultura veronese, che nell'età romanica tenne per tutta l'Italia settentrionale il campo, perduto poi nel '300 e più nel '400. Ancora qualche figura dalla faccia tonda e larga, a Padova, nella pietra tombale di Pier Paolo da Venezia eremitano († 1428), ora nella sagrestia della chiesa degli Eremitani; a Venezia, nelle figurette delle basi degli stipiti della porta della cappella a sinistra, in San Marco (l'uomo sull'albero della vita, un leguleio con una borsa, un suonatore di mandòla con zampe leonine, un soldato con zampe di maiale), e nel sepolcro del doge Michele Steno († 1430). Con riminiscenze di forme veronesi lavora un tagliapietra nell'altare dell'atrio della cappella del beato Luca Belludi, nella chiesa del Santo; Antonino di Niccolò da Venezia, ritardatario, nell'*Incoronazione* del Duomo (1448!) e nell'altare in San Lorenzo di Vicenza; Pace da Vicenza, nella lunetta della porta dello stesso San Lorenzo (fig. 4); e infine anche l'autore del busto di Jacopo

---

[1] Giuseppe Castellani, *Il palazzo Malatestiano in Fano* (*Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, a. I, pag. 134).

Fig. 3 — Fano, San Francesco. Filippo da Venezia: Sepolcro di Paola Malatesta.

da Forlì nell'atrio della cappella frescata dal Mantegna agli Eremitani, in Padova.

Col sepolcro del doge Marco Cornaro la scultura toscana aveva dato nobile esempio di sè ai maestri veneziani, che scolpirono il monumento d'Antonio Veniero, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e le figure de' setti delle cappelle laterali all'altar maggiore di San Marco, ampie, grandiose,

Fig. 4 — Vicenza, San Lorenzo. Pace da Vicenza: Porta.
(Fotografia Alinari).

con un'abbondanza di panni non mostrata mai dalle figure fasciate dei Dalle Masegne; tutte con tondeggianti forme opulente, puntano un piede sul plinto e si curvano alquanto sopra un fianco. Rappresentano un gran progresso per la commistione degli elementi indigeni con quelli dell'Italia media. Al principio del '400 Urbano di Andrea da Venezia lavora a Firenze insieme con Niccolò Lamberti e Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio (1401-1402), intorno agli archetti d'una porta, e a figure anche grandi, di marmo, per il Duomo

di Firenze;[1] e Niccolò Lamberti, chiesto invano nel 1403 dal doge Michele Steno alla Signoria come architetto per la fabbrica d'un'aula del Palazzo ducale,[2] nel 1419 si rese a Lucca per impetrare da Paolo Guinigi, come già nel 1414 aveva fatto Paolo di Jacobello Dalle Masegne,[3] i marmi delle cave carraresi necessarî per i lavori di decorazione della basilica di San Marco. Nel marzo del 1420 la quantità di marmi che era stato possibile di cavare, non quella maggiore richiesta dai procuratori di San Marco e dal doge Tommaso Mocenigo, fu portata a Venezia su d'una nave da Niccolò Lamberti medesimo. Ma questi, giunto vecchio nella città della laguna, dovette dirigere i lavori, e lasciare a Pietro suo figlio e a Martino da Fiesole l'esecuzione di statuette e rilievi, che qua e là ci ricordano le opere de' suoi successori gloriosi, il Ghiberti e Donatello. Richiesto nel 1403 come architetto, fu adoperato in tale sua qualità sedici anni dopo e in seguito, sino al 1423, anno in cui lavorò a Bologna, sotto la direzione di Bartolomeo Fioravanti, nell'ampliamento del Palazzo dei Notai.[4] Quando nella notte del 6 di marzo 1419 s'incendiò il San Marco, i Veneziani pensarono tosto a rifar le cupole distrutte, e « la matina seguente », scrive un cronista, « fu mandado per tuti li notabili maistri de venetia ».[5] Fu mandato anche probabilmente allora per Niccolò Lamberti, che nel luglio seguente impetrò a Lucca i marmi carraresi in quantità superiore alla produzione de' cavatori e nel più breve tempo possibile, per i solleciti provvedimenti alla basilica Marciana. Niccolò non poteva più rappresentare a Venezia la scultura: rappresenta, insieme con Andrea da Fiesole scultore in Bologna, con Francesco di Firenze scul-

---

1 Cavallucci, op. cit., pag. 107, 129.

2 Gaye, op. cit.

3 V. nota 3 antecedente a pag. 6.

4 Corrado Ricci, *Fioravante Fioravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del secolo XV* (*Arch. stor. dell'Arte*, 1891). Nello scritto di Alfonso Rubbiani, *Il Palazzo dei Notari in Bologna* (*L'Edilizia moderna*, Milano, 1906), non trovasi la notizia data dal Ricci.

5 *Cronaca* cit., a nota 4 della pag. 6.

tore a Fano e a Recanati,[1] il primo irradiarsi nel secolo XV dell'arte toscana in tutta l'Italia.

I Lombardi, che nel Trecento portarono lo scalpello da Como e dai dintorni per ogni dove, lavorarono probabilmente parecchie delle statue sotto le cuspidi della facciata di San Marco, statue assai grossolane, ed altre ne' culmini dei coronamenti delle sezioni della facciata stessa. Ad uno di essi appartiene pure il sarcofago della cappella a sinistra in quella basilica.[2] Tra i lapicidi lombardi vissuti a Venezia ne' primi decennî del '400, ricordiamo Pietro e Cristoforo di Campione, Giacomo da Como, Gasperino da Milano (1416).[3] A lavorare poi per la Ca' d'Oro sopraggiunse una turba di maestri lombardi, Matteo dei Reverti milanese, Giorgio da Como, Antonio de Rigezzo da Como, Pietro, Martino e Giovanni Frisoni, pure comaschi, Frison di ser Guglielmo da Milano.[4]

Alcune sculture veneziane, ritenute molto più antiche di quel che sieno, appartengono, a parer nostro, a maestri lombardi del principio del '400, già addestrati nello scalpellare per il Duomo milanese e rimasti sotto l'influsso degli stranieri accorsi in fretta a Milano. Vedesi nella faccia del Palazzo ducale, nel loggiato, verso la Piazzetta, invece d'un quadrilobo traforato, un tondo con l'immagine di VENECIA (fig. 5); seduta in cattedra retta da leoni, tiene la spada e un cartello con le parole: FORTIS | IVSTA | TRONO FVRIAS | MARE | SVB PEDE | PONO. Di qua e di là da' suoi piedi cade riverso una Furia: quella a sinistra, si strappa le vesti dal petto, l'altra a destra, è in costume guer-

[1] VOGEL, *De Ecclesia Recanatensi et Lauretana*, 1859, vol. II, Appendice. Di nome Francesco ricordiamo lo scultore fiorentino Francesco de' Neri, detto il Sellaio, che lavorò per l'Opera del Duomo di Firenze dal 1362 al 1383 (cfr. CAVALLUCCI, op. cit., pag. 134-135).

[2] Pubblicato ne' *Dettagli d'altari*, ecc., VI, 275. Venezia, Ongania, 1881.

[3] PAOLETTI, op. cit., I, doc. a pag. 95. I documenti parlano di un legato a favore di maestro Giacomo e di maestro Gasparino. Ritrovandosi poi (PAOLETTI, id., pag. 21) citati, per lavori alla Ca' d'Oro, maestro Gasparino Rosso detto da Milano e Giacomo da Como, abbiamo supposto che possa identificarsi questi col *maistro* Giacomo del testamento.

[4] ID., id., I, pag. 21 e seg., pag. 57 nota 1-A e pag. 75 e seg.

Fig. 5 — Venezia, Palazzo Ducale. Arte lombardo-nordica:
Bassorilievo rappresentante Venezia.

resco; e al margine della riva su cui Venezia sta seduta in trono, serpeggia il mare pieno di pesci. La testa della Madonna Venezia è come sbalzata nel bronzo; i suoi capelli sono finemente arricciati; un diadema regale di metallo contesto di pietre le cinge il capo; un gran borchio con altre pietre bianche le raccoglie sul petto il manto che cade in pieghe soffici e sottili. Si notino qui, oltre i particolari delle vestimenta che paion tirati in pasta, alcuni cerchi concentrici sul collo a indicazione delle vertebre. Tali anelli del collo e altri particolari si ripetono nelle figure dure, metalliche de' *Progenitori*, all'angolo del Palazzo ducale (fig. 6), ed anche ne' *Figli di Noè*, all'angolo opposto (fig. 7). Sono opera d'uno scultore non ignaro dell'arte dell'oreficeria, più atto a sbalzar forme ne' metalli che a cavarle dal marmo. Non ben certo dell'architettura de' corpi, egli inforca i tronchi su gambe che paion di legno; e si contenta di accarezzar le teste, di filare e di arricciar le barbe e i capelli, di piegare i drappi variamente. Ora l'autore di queste sculture non può trovare riscontro che ne' tagliapietra lombardi del Duomo di Milano, in alcuni de' loro giganti o doccioni e in alcune delle loro più antiche mensole.

Lo scultore di queste figure ha eseguito anche taluni capitelli del Palazzo ducale; e pare evidente che lo scultore di VENECIA abbia lavorato il capitello, disotto al medaglione stesso, quello con le rappresentazioni dell'*amore umano* (fig. 8). Ne ha scolpito altri di seguito verso il molo, dimostrandosi il più facile raccontatore e il più ricco di invenzioni e leggende tra tutti i tagliapietra di quei capitelli. Ne' primi undici, a contare da quello dell'angolo adorno del gruppo della *Giustizia*, si vedono rappresentazioni allegoriche di *Virtù* e di *Vizî*, immagini di *Sapienti*, figure di uccelli, di putti, di sirene; ma non si hanno i racconti continuati, le scenette consecutive che lo scultore di VENECIA, con giovanile fantasia, con curiosa sincerità porse al popolo marinaro. Questo poco dopo il 1424, anno in cui si diè mano a

Fig. 6 — Venezia, Palazzo Ducale. Arte lombardo-nordica: Adamo e Eva.
(Fotografia Naya).

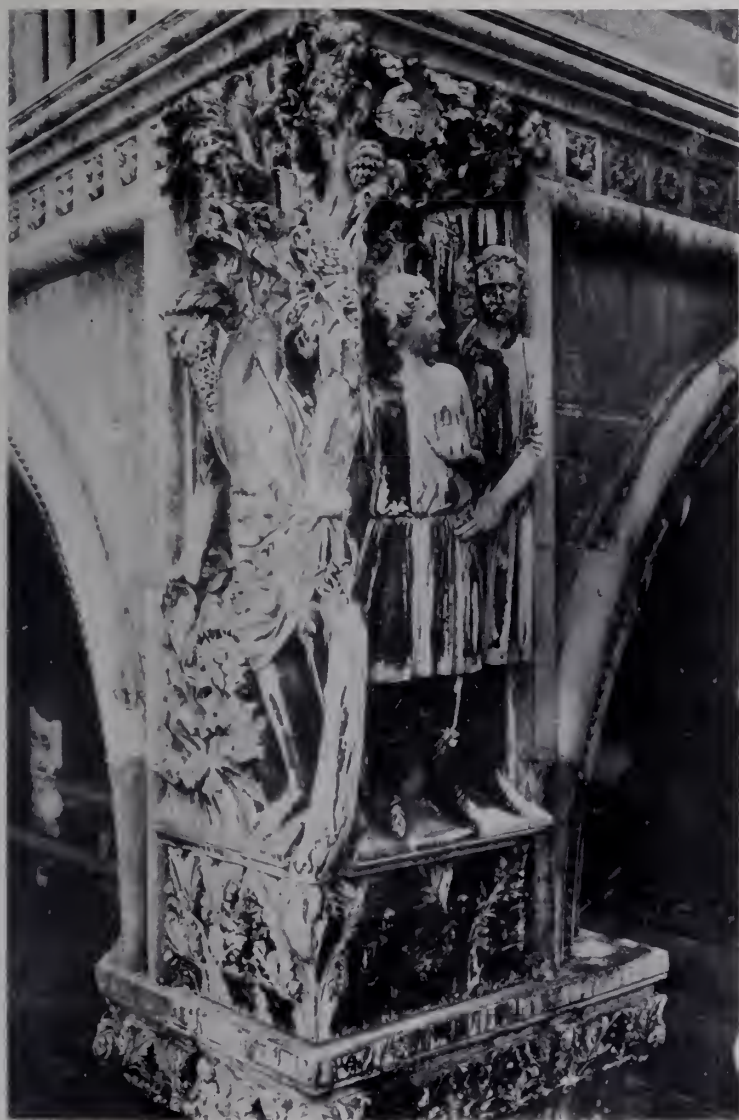



Fig. 7 — Venezia. Palazzo Ducale. Arte lombardo-nordica: Noè.
(Fotografia Naya).

riedificare l'ala del Palazzo ducale prospettante la Piazzetta, quindi nel tempo in cui lavorarono a Venezia tanti maestri lombardi, alcuni provenienti da Milano e dall'opera di quel Duomo. Tra essi, compagni di Matteo de' Reverti ed altri comacini e milanesi nella decorazione della Ca' d'Oro, fu Andrea da Milano, detto nel 1426 « Andrea taiapiera, da Milan che lavora i lidij al palazzo ».[1] Come nella Ca' d'Oro

Fig. 8. — Venezia, Palazzo Ducale. Arte lombardo-nordica: Capitello. (Fotografia Naya).

così nel Palazzo ducale rinnovato si associarono la bottega lombarda con la veneziana dei Bon; ma i *magistri picantes lapides vivos* provenienti da Milano portarono a Venezia una scultura decorativa in ritardo o sotto l'influsso di quella d'Oltralpe.[2]

Alcuni scrittori avvicinarono il *Noè* del Palazzo ducale

---

[1] PAOLETTI, op. cit., I, pag. 16 e 22.

[2] Il MEYER (*Oberitalienische Fruhrenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, I, Berlin, 1897, pag. 59 e seg.) notò analogie tra le figure di *Noè* e di *Adamo* ed *Eva* e i *Giganti* del Duomo di Milano, accennando solo ad uno stesso artistico indirizzo.

e la statua del sepolcro del beato Simeone Profeta,[1] nell'antica chiesa di San Simeon *Grando* (fig. 9); e assegnarono la data 1317 a quest'ultima, supposta del tempo stesso dell'altare. Ma si noti che il sarcofago, sopra il quale poggia la figura distesa detta di San Simeone, fu ritrovato il 12 dicembre 1733,[2] rinnovandosi il pavimento della chiesa; e che la statua eccede di tanto da capo e da piedi fuor del sarcofago, da doversi considerare posticcia, non fatta per esso. Sul muro a cui si appoggia il sarcofago sta una lunga iscrizione, nella quale si racconta che, correndo l'anno dell'Incarnazione 1317, nell'indizione prima, nel quarto giorno del mese di febbraio, fu trasferito nella chiesa di San Simeone il corpo del santo Profeta in un'arca nella quale stette anni 114, come fu trasportato da Costantinopoli nel 1203. Ora la data 1317 è quella dell'ultima traslazione, non del monumento eseguito a spese del pievano della chiesa; e lo avverte la paleografia dell'iscrizione. Cosicchè non di quell'anno devesi supporre il ricordo che vien fatto dello scultore alla fine dell'epigrafe:

CELAVIT MARCVS OPVS HOC INSIGNE ROMANVS
LAVDIBVS NON PARCVS EST SVA DIGNA MANVS.

E ammesso che la statua sia appartenuta all'*eccellentissimo sepolcro*, essa non è certo del principio del secolo XIV; va classificata tra le opere migliori de' maestri romani della fine del 1300. Basti osservarne la grandiosità, la forza della testa dormiente d'antico filosofo, e più la ricerca de' minori par-

---

[1] Giacomo Boni, *Il sepolcro del beato Simeone Profeta* (*scultura veneziana del secolo XV*), in *Archivio veneto*, t. XXXVI, pag. 1, 1888; Paoletti, op. cit., I, pag. 19. Altri hanno supposto (non però pubblicato) che le sculture appartengano a Filippo Calendario, ammettendo che questi sia stato veramente scultore, non solo un grande imprenditore, quale appare dai documenti pubblicati dal Lazzarini nell'*Arch. Veneto*. E senza ragione assegnarono a Filippo Calendario le sculture del Palazzo Ducale, ricordando quelle di Filippo da Venezia (1332) nel sepolcro udinese di Frate Odorico da Pordenone morto nel 1331. (V. documenti dello Joppi nel libro di Henri Cordier, *Les voyages en Asie au XV^e siecle du bienheureux frere Odoric de Pordenone*. Paris, Leroux, 1891, in *Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la Géographie*, v. X.

[2] Flaminio Cornaro, *Eccl. Ven.*, VI, 386.

ticolari dell'ossatura e delle vene turgide, le pieghe goticizzanti, l'uso non materiale del trapano nella barba e nella chioma arricciate e folte, per accorgerci che lo scultore non ha riscontro coi meschinissimi marmorari romani del Trecento. Tutti li supera, dimostrandosi più romano di temperamento, più saldo e progredito. Col *Noè* del Palazzo Ducale, di fattura lombardo-nordica, neppure può compararsi, tanta è la differenza di metodi, di tecnica, di tendenze, di tutto. È proprio una forma sporadica a Venezia, il segno d'una corrente artistica che non vi lasciò traccia.

* * *

A Milano, il Duomo sorto per fervore di cittadini, attraeva maestri di Francia, di Fiandra e d'Alemagna; fu un grande emporio d'arte internazionale; ma non senza difficoltà penetrarono nella capitale lombarda forme d'arte venute a maturità in altri paesi. Arrivò al principio della costruzione (1389) Niccolò de' Bonaventuris da Parigi, e l'anno appresso se ne partì. Nel 1391, certo per il sentimento che alla speciale architettura del Duomo occorresse la esperienza dei grandi costruttori delle cattedrali d'Oltralpe, fu mandato a Colonia Giovanni Fernach o Faronech o Farnech da Campione, scultore oriundo di Germania, come fa supporre il suo nome, o in Germania educato, come fa pensare la sua pratica della lingua straniera necessaria per quella missione. Intanto arriva Hans de Firimburg, ma subito vien trattato con poco riguardo, gli si riduce il salario di fiorini in soldi, e poi che non taceva critiche spiacevoli ai maestri lombardi, s'invita Ulrico Einsingen a far le sue veci. Giunge alla fine del 1391 Enrico Arler di Gmünd, e dopo pochi mesi è mandato per i fatti suoi; sopraggiunge Ulrico Einsingen o da Füssingen o da Ulma, che si propone di mutar disegni di finestre e di capitelli, ed è subito congedato. Ed ecco, nel 1399, Giovanni Minot di Parigi, che a sua volta fa gravi censure ed è rinviato a casa sua. Comunque, è chiaro il fatto

Fig. 9 — Venezia, chiesa di San Simeone Grande. Marco romano: figura del Santo. (Fotografia Naya).

che si chiesero ai maestri delle rive del Reno e della Senna disegni e programmi di lavoro, incapaci, com'erano, a detta di cittadini milanesi, Marco da Carona monetario e Antonio da Paderno fabbro ferraio, *ingigneri* del Duomo, a condurre la costruzione gigantesca, tanto diversa da quelle che fino a quel tempo erano nate a Milano.[1]

Con gli architetti stranieri discese nella capitale lombarda uno stuolo di scultori che godettero più tranquillità di quelli. Con Niccolò de Bonaventuris forse venne da Parigi Lodovico de Roy o le Roy, cui si consegnarono il 29 maggio 1389 tredici scalpelli. L'opera che gli è attribuita con la maggiore incertezza è la *Pietà* del retrocoro, stentata e dura, non attestante certo, quando gli appartenga, della valentia di lui, nè di molti colleghi, cui si assegnò, quali Giovanni Brofender, Giovanni Farnech e Pietro von Vin o da Um. Qualche anno dopo (1393), Annex Marchesem o Martesem e Pietro di Francia, *boni magistri a figuris*, s'aggiunsero alla schiera degli scultori del Duomo; e più tardi il francese Rolando de Banilia (1398), Jacques Cône di Bruges, Pietro e Walter Monich (1404), ecc. Anche nella scultura vi fu tuttavia dissidio tra l'arte indigena e la straniera, e se ne ha una prova nella deliberazione presa da Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi, davanti all'Arcivescovo di Milano, il 5 agosto 1393, d'abbellire semplificandoli i disegni fatti da Giovanni di Fernach per la porta della sagrestia meridionale. In ogni modo, s'affermava il gotico d'oltralpe nelle foglie spinose dai lobi geometrici; ne' doccioni con i

---

[1] *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, I, Milano, 1877; Ugo Nebbia, *La scultura del Duomo di Milano illustrata a cura della Amministrazione della fabbrica*, Milano, Hoepli, MDCCCCVIII. Tra i maestri stranieri [?] che vissero a Milano va noverato il pittore Giovanni Alcherio, che fu in quella città anche prima del 1382, anno in cui si ridusse a Parigi, ove scrisse il trattato *De coloribus diversis* (Mrs. Merrefield, *Original Treatises dating from the XIIth to XVIIIth Century on the Art of Painting*, I, London, 1849). Notiamo che, tra i cittadini milanesi che dal 1387 soprintendevano ai lavori della Cattedrale, furono molti di nome Alcherio; nel 1391, nel 1400 e in seguito sino al 1407, troviamo Giovanni. Ritornò in Francia nel 1410, e corresse in più luoghi il trattato già scritto secondo le informazioni avute da Jacobus Cona di Bruges.

giganti colossali, dai nocchiuti randelli, usciti da caverne germaniche; nelle bocche d'acqua o *gorgule* coi mostri latranti e con gli uomini *salvatici* urlanti dall'alto; nelle mensole delle nicchie con figure contorte e grottesche; nelle mensolette degli archetti trilobati che incorniciano il tempio all'ingiro, ove digrigna la *Morte incoronata* e s'alternano mostri e angioli, maschere e ritratti. Quella ricca fantasia esprimentesi nelle multiformi sculture de' maestri d'oltralpe non era più propria de' maestri italiani da un secolo e più, da che la scolastica aveva ordinato le rappresentazioni artistiche, da che il genio italiano aveva trovato misura e ritmo.

Quantunque riducessero i disegni complicati di Hans Fernach, Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi conservarono sulla porta della sagrestia meridionale la schiera delle Vergini folli e savie del Vangelo, secondo le rappresentazioni consuete d'Oltralpe. E la porta della sagrestia aquilonare, nella lunetta inferiore, presenta Cristo nel mezzo, supplicato dalla Vergine con un ginocchio a terra, in atto di mostrargli il seno che l'ha nutrito fanciullo, e dal Battista, che s'avanza a gran passi, portando in un bacino la propria testa, a ricordo del supplizio patito, come per rendere irresistibili le istanze che sta per volgere a Dio per l'umanità. È questa una scena estratta dalle maggiori del *Giudizio Universale*, secondo esempî frequenti nelle porte e nelle chiese francesi. Tutta l'archeggiatura esteriore sul basamento della Cattedrale può ricordare con le sue mensolette quella della Cattedrale di Reims; le mensole delle statue addossate ai contrafforti, come nella cattedrale di Amiens, possono trovare riscontro con le figure raggomitolate, arrancate tra cartelli e fogliami in altre chiese, ad esempio in quella della Certosa di Champol e nei frammenti del museo di Troyes; i doccioni con giganti e le *gorgule* con le fiere si rivedono nella chiesa di Saint-Jean de Troyes. Non è infrequente infine ritrovare i tipi consueti del setten-

trione, donne con fronte convessa e labbra tumide (figg. 10 e 11), teste con riso ebete, vecchi con barbe a fili di ferro; e i tratti grotteschi, le caricature, le scurrilità.

Vinto dalle forme settentrionali è il pittore, scultore e

Fig. 10 — Milano, Duomo. Mensola nell'archeggiatura del basamento.

architetto Giovannino de' Grassi, che eseguì sul timpano del lavabo della sagrestia meridionale *Cristo e la Samaritana* (fig. 12). Nel 1391 gli fu dato incarico di lavorare queste figure « eximiae subtilitatis », entro un quadrilobo,

sopra un arco inflesso adorno, nella parte inferiore, di archeggiature e di fogliami gotici, nella superiore, di angioletti uscenti da foglie rampanti, simili a cardi spinosi, con lettere alfabetiche che compongono riunite due volte la parola PAX.

Fig. 11 — Milano, Duomo. Mensola nell'archeggiatura del basamento.

Gli spiritelli e il fogliame, come margine miniato di codice, di qua e di là dalla mensola che regge incoronata di piante e d'un serto, formano la base del bassorilievo. Cristo siede presso un alberello e tocca con la destra la cornice del pozzo, mentre con la sinistra tiene un cartello che si aggira

in alto a spira per empire il fondo; la Samaritana, in parte nascosta dal primo piano roccioso con un alberello nano (per il tentativo dell'artista di dare profondità alla scena), [1] curvasi verso il Nazzareno e ascolta. Nonostante certo naturalismo della donna grossolana e la ricerca dell'effetto pittorico, pare che l'artista sia incapace di determinarne con lo scalpello le forme, o meglio che rimetta al pennello e ai colori di determinarle appieno. Fors'anche egli si contentò che il *suffitiente laboratore*, di cui trasse pro, [2] gli abbozzasse nel marmo la sua invenzione, e si riservò di dare l'*eximia subtilitas*, la minutezza sua propria, per mezzo della pittura che il tempo ha cancellato da quelle superficie scolpite, come dalle porte delle sagrestie, pure da Giovannino de' Grassi messe a oro e a colori.

L'influsso straniero che arriccia le forme di Giovannino de' Grassi si manifesta maggiormente in altre opere, ove con tutta probabilità non fu estraneo, le sopraporte della sagrestia meridionale e aquilonare del Duomo. La prima, come dicemmo, disegnata da Giovanni Fernach, nel 1393 fu modificata da Giacomo da Campione e da Giovannino de' Grassi, e compiuta nel 1395; la seconda, eseguita nella parte superiore da Giacomo da Campione, fu condotta a termine circa al tempo stesso. [3] Nel tabernacolo superiore, dove appare l'Eterno portato dagli Angioli in una mandorla raggiante, circondata da angioli musicanti, dalla Vergine, dal Battista, da Apostoli e Santi, vedesi l'arte intedescata di Giacomo da Campione che si firma: IACOBVS · FILIVS · SER · ZAMBONINI · DE · CAMPILIONO · FABRICAVIT · HOC · OPVS. La mandorla con raggi a mo' di lingue di fuoco spezzate, la grossa corona imperiale dell'Eterno, le ali ferree degli angioli, il cartello calligrafico di uno d'essi, sono tutti materiali che sembran battuti sull'incudine, in rame sbalzato.

---

[1] PIETRO TOESCA, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (*L'Arte*, 19[illegible]5, pag. 330 e seg.).

[2] NEBBIA, op. cit., pag. 10.

[3] NEBBIA, op. cit. pag. 2[illegible] e seg

E l'Eterno con la grossa testa, con le punte serpeggianti della barba bipartita, con la chioma a ciocche piatte cadenti serpeggianti sugli omeri, con l'angusto torace tunicato, stretto da una cintura a triangolo, non ha la maestà de' tipi nostrani. Il Campionese s'ispirò a forme straniere, dimostrando tanta imperizia, da non lasciarci quasi comprendere la grande stima

Fig. 12 Milano, Duomo.
Giovannino de' Grassi: Timpano del lavabo della sagrestia meridionale.
(Fotografia dell'Opera del Duomo di Milano).

che si nutriva per lui e gli onori tributatigli quando morì, nel 1398, nello stesso anno in cui venne meno il suo compagno Giovannino de' Grassi.

Questi eseguì probabilmente o diresse l'esecuzione della parte sottostante a quel tabernacolo di Giacomo, l'architrave e la lunetta sulla porta della sagrestia aquilonare; nella lunetta, il *Cristo giudice* tra Maria e il Precursore: nell'architrave e in una zona semicircolare che gira intorno alla

lunetta, teste di Profeti entro quadrilobi, duramente condotte, metalliche, con drappi tirati, con barbe a liste di ferro. Ben si vede come ai due maestri dovesse sembrare farraginosa, complicata la sopraporta della sagrestia meridionale, disegnata dal Farnech; e come vi aggiungessero sull'architrave quadrilobi con testine per far riscontro alla sopraporta loro. Ma alla fin fine tanto quella quanto l'opposta da essi lavorata bastano a conchiudere sulla debolezza de' primordi della scultura nel Duomo di Milano, di quell'arte accattata e informe de' Lombardi che, lasciate le tradizioni in decadenza del pisano Giovanni di Balduccio, cercarono a tentoni forme pittoriche, effetti decorativi, naturalistiche determinazioni, più libertà e più vita. Ancora non erano andati del tutto dispersi gl'insegnamenti di Giovanni di Balduccio, ch'ebbe tanto seguito in Lombardia per tutto il Trecento; e ne sono una prova l'altar maggiore in Sant'Eustorgio, [1] alcuni monumenti in San Marco di Milano, e anche, se vuolsi, il tardo capitello votivo della piazza grande di Cantù, dove si vede, tra le altre figure, una Madonna che tiene sotto il manto una nidiata di bambini. [2]

Più eruditi e più esperti furono Pietro di Francia e Annex Marchestem, *boni magistri a figuris*, che lavorarono probabilmente alcune mensolette figurate del primo ordine di statue delle finestre della crociera e delle sagrestie, formate da Profeti, da lanzi (figg. 13 e 14), da putti tra rami d'alberi, sostenenti un gran libro aperto sul capo. In alcune delle mensolette ebbero parte Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi, ma altre hanno una sicurezza di esecuzione e un'impronta straniera così decisa nelle teste e nella decorazione, da moverci ad attribuirle a Pietro di Francia e

---

[1] A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, IV, 1905.

[2] Cfr. CARLO ANNONI, *Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo di Canturio e sua pieve raccolti ed illustrati*, Milano, G. Ferrario, 1835. Il monogramma di San Bernardino sul capitello monumentale ci fa credere alla tardività di esso. Per lo studio di opere d'arte lombarde cfr. D. SANTE MONTI, *Storia ed arte nella provincia e diocesi di Como*, Como, Ostinelli, 1902.

ad Annex Marchestem, che nel 1393 fecero rimostranze perchè adoprati in lavori troppo modesti. Appunto in quest'anno, nel documento che a quei due maestri si riferisce, è parola delle mezze figure di Sante e di Virtù che si volevan disporre negli sguanci o sgusci de' finestroni della crociera, come uscenti da nubi a nastri lobati, mentre fra una mezza

Fig. 13 — Milano, Duomo. Mensola in una finestra della crociera. (Fotografia dell'Opera del Duomo di Milano).

figura e l'altra s'attorcigliano cartelli col nome delle Sante, a lettere gotiche, intorno allo stelo d'un fiorone divelto con le grosse radici. Alcune delle Sante che si suppongono di Pietro di Francia e di Annex Marchestem, quali *Santa Margherita* (fig. 15), *Santa Rosalia* e *Sant'Elena* (fig. 16), mostrano troppo senso plastico nel loro autore, troppa ricerca della linea ne' drappeggiamenti per ritenerle non italiane; anzi per una certa correlazione con la *Santa Radegonda*

(fig., 17) del 1399, ci sembrano prossime, benchè superiori, a Niccolò da Venezia, autore di questa e di una *Santa Colomba*. Sono figure affini a quelle che stanno sui setti delle cappelle laterali all'altar maggiore di San Marco, e ad esse possono appena stare a riscontro *Sant'Agata*, poderosa ragazza di villaggio, scolpita da Rolando de Banillia *regiminis dom. regis Franziae* (1397), e la nobile e pensosa *Santa Pelagia* dalla fronte lunata, opera d'ottimo

Fig. 11 — Milano, Duomo. Mensola in una finestra della crociera.
(Fotografia dell'Opera del Duomo di Milano)

maestro francese. Le altre mezze e intere figure, appartenenti alla primitiva decorazione delle finestre, sono inferiori alle loro compagne: tali le *Virtù* che sembrano olle con manichi, in forma di femmine; tali le mummificate *Agnese* e *Caterina*, la mostruosa *Valeria*.

Anche alle figure di giganti sotto le *gorgule* o docce si era già messo mano prima dell'anno 1400, anno in cui il francese Mignot architetto criticò le cinque troppo basse che già erano a posto, quelle cioè corrispondenti alle due

Fig. 15 — Milano, Duomo. *Santa Margherita* in un finestrone della crociera.
(Fotografia dell' Opera del Duomo di Milano).

Fig. 16 — Milano, Duomo. *Sant'Elena* in un finestrone della crociera.
(Fotografia dell'Opera del Duomo di Milano).

sagrestie. Tra esse vanno noverati l'armigero (fig. 18) coperto di ferro, in atto di tenere una picca, come un pioppo rovesciato, mentre una Chimera a lui soprastante spalanca

Fig. 17 — Milano, Duomo. *Santa Radegonda* in un finestrone della crociera. (Fotografia dell' Opera del Duomo di Milano).

le fauci; il villano che dà fiato a un lungo corno, mentre una fiera si slancia dalle sue spalle; il pastore enorme con l'ariete su una spalla; il cacciatore col mastino saltatogli

sul dorso; lo scarno travasatore di vino, al quale uno scimmiotto sottrae con una tazzetta il nettare del boccale ch'egli tiene con la sinistra. Le forme nordiche di questo gruppo di giganti e dell'altro in alto della sagrestia meridionale, dove si nota particolarmente un *Ercole*, a guisa d'un capo di tribù barbara, in atto di squarciare un leone, furono gli esemplari audacissimi della schiera di scultori dello stadio posteriore a quello in cui apparvero Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi. Rimangono tuttavia Annex Marchestem e Niccolò da Venezia tra i nuovi scultori, Pietro e Walter Monich, Alberto e Bertollo da Campione, Giorgio de' Solari, Matteo de' Raverti e Jacopino da Tradate (1404). Dettero i disegni per molti de' nuovi giganti i pittori Paolino da Montorfano e Isacco da Imbonate; e quest'ultimo fornì anche quello dell'*Annunciazione* e de' *Santi* per il finestrone del coro. Tale predominio de' pittori lombardi tolse anche alle figure dei doccioni la natura irruente e rude impressavi anteriormente; e le belve, gli uomini selvaggi delle *gorgule* si staccarono dai colossi sottoposti, si slanciarono all'infuori senza più far gruppo con essi.

I tre maestri che sembrano distinguersi sulla folla degli intagliatori furono Matteo de' Raverti, che fece un gigante di un giovane cavaliere, Jacopino da Tradate, che scolpì un colosso senza calza, Giorgio Solari, che rappresentò una donzella suonante un corno.[1] Intanto l'accorrenza degli scultori da ogni parte si era fatta più viva; i decreti ducali del 1396 avevano ordinato ai magistrati d'informare quali fossero ne' diversi luoghi dello Stato i principali scultori, per provvedere che la città di Milano non mancasse *magistris a lapidibus vivis.*[2] Erano sopravvenuti, da Modena, Filippo dagli Organi,[3] da Venezia, i fratelli Dalle Masegne,[4] da Firenze, quell'Urbano da Pavia che scolpì per l'Opera di Santa

[1] Cfr. *Annali*, cit. e Ugo Nebbia, op. cit.

[2] Cfr. pag 166 degli *Annali*, pag. 28 del vol. del Nebbia.

[3] Cfr. pag. 202 degli *Annali*, pag. 51 del vol. sudd.

[4] Cfr. pag. 198 degli *Annali*, pag. 85 del vol. sudd.: Venturi, op. cit., IV.

Maria del Fiore una figura di Profeta (1401).[1] A questo maestro, forse Urbano Surso pavese, che lavorò anche alla Cer-

Fig. 18 — Milano, Duomo. Gigante sotto una doccia.
(Fotografia dell' Opera del Duomo di Milano).

tosa intorno il 1427,[2] potrebbe attribuirsi un Profeta (fig. 19) sul pilone XXXII,[3] che ha tante analogie con Niccolò Lam-

[1] Gio. Poggi, op. cit.
[2] Nebbia, op. cit., pag. 87 in nota.
[3] Nebbia, op. cit., pag. 95.

berti, del quale Urbano fu compagno a Firenze. Nel 1403 egli aveva incarico di scolpire un Profeta per il Duomo;[1] ed è verosimilmente lo scultore che portò a Milano qualche traccia dell'arte toscana, invece di Niccolò Lamberti il quale non fu mai a Milano, contrariamente a quanto supposero il Cicognara,[2] il Calvi,[3] il Meyer,[4] il von Fabriczy.[5] Le braccia toscane furono tuttavia di ben lieve conto. Il sarcofago del benefattore Marco Carelli nel Duomo di Milano, nel quale si vide la fattura di Niccola Lamberti, appartiene per disegno a Filippino dagli Organi, per l'esecuzione delle figure a un maestro veneziano affine ai Dalle Masegne; la statua di Martino V, nel Duomo, opera di Jacopino da Tradate, fu messa a riscontro col *San Marco* di Niccolò Lamberti in Santa Maria del Fiore, mentre là si manifesta particolarmente il senso pittorico della scultura lombarda, formatasi sotto l'influsso dell'arte settentrionale.

Gli architetti stranieri avevano dato disegni e misure; i maestri lombardi li accolsero, in quanto si prestavan bene alla loro fervida fantasia, ma, rotta la distribuzione calcolata delle masse, cercarono effetti pittorici e contrasti. E così si andò formando uno stile lombardo che nella plastica non ha rapporti con le antiche forme toscane rappresentate da Niccolò Lamberti. Le somiglianze tra la figura sedente di *San Marco*, di quest'artista, e quelle di Martino V, di Jacopino da Tradate, si potranno lontanamente vedere soltanto nella positura materiale delle figure, non in altro. Ma di quello scultore e di Matteo de' Raverti, iniziatori della scultura lombarda quattrocentesca, diremo in seguito. Ci basti intanto notare che il Duomo di Milano fu un centro artistico internazionale al principio del Quattrocento; e che, mentre per fervore di popolo si elevava quella cattedrale, a Pavia, per

---

[1] NEBBIA, op. cit.

[2] CICOGNARA, *Storia della Scultura.*

[3] GIR. CALVI, *Notizie dei principali architetti*, ecc., Milano, 1859, I, pag. 153.

[4] MEYER, op. cit., I, pag. 16 e seg.

[5] C. V. FABRICZY, op. cit. in *Archivio storico italiano*, 1902, pag. 15.

Fig. 19 — Milano, Duomo. Urbano da Pavia (?): Statua di profeta nel pilone XXXII.
(Fotografia dell'Opera del Duomo di Milano).

voto e magnificenza di principi, si fondava la Certosa, e si costruivano i chiostri, che poi una legione d'artisti lombardi adornò secondo il volere di Gian Galeazzo Visconti e dei suoi eredi superbi.[1]

* * *

Un gran silenzio d'arte si era fatto nel Trecento in Roma. Lontana, ad Avignone, la Corte papale, discordie intestine, tumulti di popolo, fazioni, nuove rovine crollanti sulle antiche. Al giungere del '400, si affaccia uno scultore erede delle tradizioni trecentesche, Paolo Romano. Il suo nome appare inscritto nella tomba di Bartolomeo Carafa († 1405), cavaliere Gerosolomitano, in Santa Maria del Priorato di Roma (fig. 20). Non rimane più del sepolcro se non il sarcofago con sopra la statua distesa del cavaliere, che tiene l'elsa dello spadone tra le mani conserte sul petto; e con lo stemma del defunto, chiuso tra colonnine tortili, due volte ripetuto nella faccia anteriore, di qua e di là della lunga iscrizione.[2] Certo il monumento per forma corrispondeva ai tanti sepolcri che si vedono nelle chiese napoletane, come vi corrisponde quello dei fratelli Francesco e Niccolò degli Anguillara († 1406 e 1408), in San Francesco a Capranica di Sutri (fig. 21), giustamente ascritto a maestro Paolo. In quest'arca i defunti sono coperti da un baldacchino stirato da due angioli, e ci appaiono come nell'interno d'una camera ardente, stesi, coperti d'armi, con la testa poggiata all'elmo che fa da origliere, disposti in un piano inclinato. Sul soffitto del baldacchino si erge la statuetta di una Madonna supplicata dai due fratelli defunti, un tempo presentati alla Vergine dai loro santi patroni, figurati nelle statuine ora poste su pilastri della scalinata esterna della chiesa. Tutto dimostra che il marmo-

---

[1] L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano, Dumolard.

[2] Lisetta Ciaccio, *L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma* (*Ausonia*, a. I, Roma, MCMVI); Laura Filippini, *Magister Paulus* (*L'Arte*, a. X, fasc. II, 1907, pagina 117 e seg.).

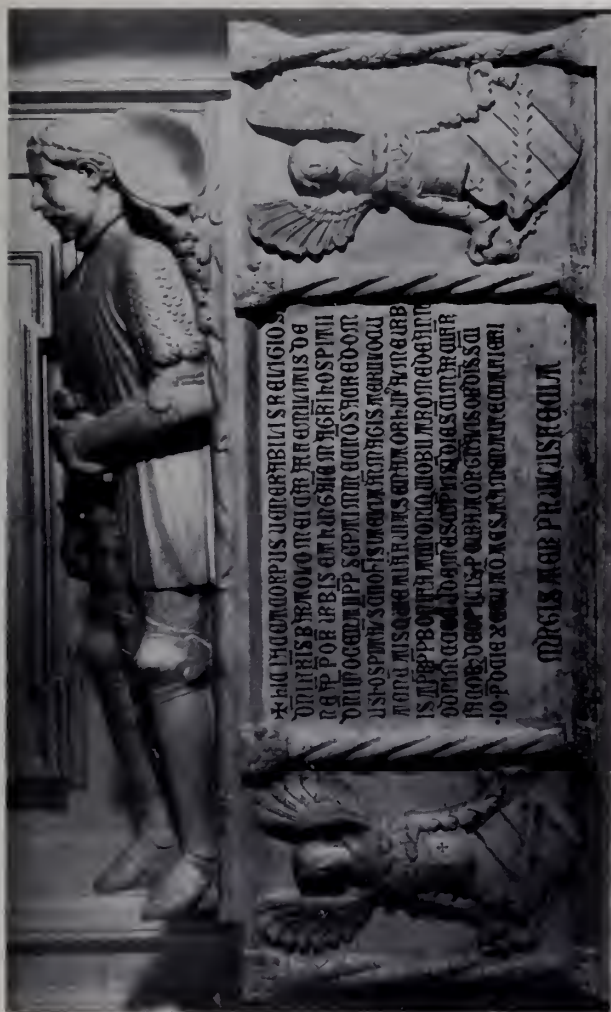



Fig. 20 — Roma, Santa Maria del Priorato di Malta. Paolo Romano: Tomba di Bartolomeo Carafa.

rario romano era in gran ritardo, riproducendo, come per forza d'inerzia, forme fiorite tanto tempo prima nel Napoletano. Nè migliorò con gli anni, nel monumento del cardi-

Fig. 21 — Capranica di Sutri, San Francesco.
Paolo Romano: Tomba dei fratelli Anguillara.

nale Stefaneschi († 1417) in Santa Maria in Trastevere (fig. 22), adesso pure disfatto, senza il gotico baldacchino e gli angioli intenti a stirarne le cortine. Ripetè tuttavia ugualmente la forma dei sarcofagi del Carafa e degli Anguillara, con la stessa

disposizione degli stemmi e della iscrizione entro riquadri divisi dalle colonnine tortili e a treccia. Paolo Romano è sempre voluminoso e grosso, superficiale e pesante, ma una certa grandiosità spira dall'opera sua, un certo sforzo si determina nell'indicazione sommaria de' tratti fisionomici dei personaggi

Fig. 22 — Roma, Santa Maria in Trastevere.
Paolo Romano: Monumento del cardinale Stefaneschi.

defunti. Ebbe un esemplare a cui si attenne in tutti e tre questi monumenti, e al quale guardarono del resto altri maestri venuti dopo di lui. La tomba a baldacchino, quale Arnolfo disegnò a Roma e Tino di Camaino diffuse a Napoli, rimase per molto tempo: nel 1422 si usò per il sepolcro del cardinale di Fonseca (frammentario nelle Grotte Vaticane);

nel 1427, per l'altro del cardinale Lando, ora sullo scalone del palazzo di Santa Maria Maggiore.

Come se Paolo Romano seniore avesse rappresentato tutta la scultura gotica nell'ultimo periodo, gli fu attribuita gran parte dei monumenti di quel tempo, ora frammentarî nelle

Fig, 23 — Roma, Santa Maria in Trastevere Monumento di Filippo d'Alençon.

chiese romane: il monumento del cardinal Vulcani († 1394), in Santa Francesca Romana, con certe figure gonfie e tronfie di Virtù teologali; l'altro di Filippo d'Alençon († 1397), in parte scomposto, a Santa Maria in Transtevere (fig. 23), opera di marmorario che, invece di tener fede alle tradizioni romane, cercò nel tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele di Fi-

renze il suo prototipo, ma non seppe tradurre; e le figure del maestro toscano si stamparono ugualmente, ogni espressione svanì, e infine la scena pietosa si tramutò in una cerimonia.

Nel tabernacolo d'Orsanmichele gli Apostoli serbano ognuno il proprio carattere, mentre nel mausoleo di Santa Maria in Trastevere diventano le unità d'una turba; là gli angioli sono in piccolo numero, qui molti, con ceri, assistono come chierici a un funerale; là un Apostolo venerando si china a baciar la destra della salma della Vergine, qui tutti fanno semplicemente cerchio alla Beata.[1] Il marmorario romano vide per sommi capi lo schema della composizione, il piano dentellato, la policromia e le commistioni dei marmi, impotente a rendere il dramma sacro.

Un altro sepolcro assegnato a Paolo[2] è quello del cardinale inglese Adamo di Hartford († 1397), in Santa Cecilia di Trastevere, lo stesso che il Ghiberti vide eseguire nell'anno in cui si ritrovò la statua dell'*Ermafrodito* in Roma, e cioè in quello della morte del Cardinale. Oggi è frammentario (fig. 24), senza il baldacchino retto da colonnine tortili; senza cinque statuette, la Madonna e quattro angioli con candelabri, ora nel convento di Santa Cecilia.[3] Il sepolcro è superiore a quanto uscì dalle mani di Paolo e de' marmorari suoi contemporanei e predecessori immediati. Come tutti gli altri monumenti sepolcrali ha forme massicce e grosse, pure qualche grazia racchiude, di qualche eleganza si veste, specie nella Madonna che porge un mazzetto di fiori al Bambino sorridente, negli angioli classicheggianti, nel gotico fogliame che s'arriccia intorno allo stemma d'Inghilterra.

---

[1] Chi sia il marmorario che eseguì il monumento d'Alençon non è noto, ma non si può riconoscerlo nell'autore del rilievo esistente nel chiostro di San Giovanni Laterano, come ritenne Lisetta Ciaccio. Quel rilievo da noi supposto eseguito sotto gli occhi di Arnolfo di Cambio è stato rivendicato da Giacomo de Nicola ad Arnolfo medesimo (cfr. il suo articolo: *La prima opera di Arnolfo a Roma* in *L'Arte*, 1907, pag. 97 e seg.).

[2] Courajod, *Leçons*, II, pag. 218.

[3] Cfr. *Archivio storico dell'Arte*, 1891, pag. 310; Giacomo de Nicola, *Il monumento Adam a Santa Cecilia in Roma* (*L'Arte*, 1907, pag. 305 e seg.).

Fig. 24 — Roma, Santa Cecilia. Monumento di Adamo di Hartford.

Anche una statua onoraria, a tutto tondo, quella di Bonifacio IX, a San Paolo fuori le Mura, è assegnata a maestro Paolo; e in questo caso l'attribuzione ha qualche verosimiglianza. Un altro ritratto di Bonifacio IX († 1404) si ha nel rilievo della basilica di San Giovanni Laterano, su fondo a musaici cosmateschi: certo frammento della tomba di quel papa, di fattura materiale e grossa, nonostante lo sforzo della minuta indicazione d'ogni particolare de' paludamenti pontificali e la pomiciatura delle carni.

Un frammento esistente in San Pietro, nella cappella della Pietà, appartenne a un sepolcro indeterminato sin qui, del principio del secolo XV: consiste in due angeli reggicortine, prossimi per forma a maestro Paolo.[1] Migliori sono i due angeli simili nella chiesa di San Cesareo (fig. 25); più nobili e più classici,[2] sembrano l'ultimo fiore dell'arte de' marmorari romani, rimasti ligi alla tradizione lungo il Trecento, sempre più umili, ma fedeli ai loro artistici avi, i Cosmati, de' quali continuarono a ripetere le decorazioni splendenti; rispettosi all'antichità classica, che s'industriarono di rispecchiare in qualche modo, rendendo almeno il senso di forza e di grandezza dato loro dalla vista dei ruderi e dei simulacri romani. Familiari dell'antico, sempre più si avvicinarono ad esso, e ne intesero gli insegnamenti. Più tardi, nel Quattrocento inoltrato, vedranno il vero nel modello classico; ora, agl'inizî del secolo, sono massicci volendo esser grandi.

* * *

Dalla provincia romana si recò a Napoli l'abate Baboccio da Piperno a scolpire monumenti sepolcrali e porte di chiesa. Educato forse nello studio *artium* dell'abbazia del luogo natale, insieme con altri maestri che nel 1380 lavorarono a Montecassino (Sisto, Antonio suo fratello, Nicola di Ales-

[1] Laura Filippini, art. cit., pag. 119 e seg.
[2] Lisetta Ciaccio, art. cit., pag. 88 e seg.

sandro, Colella di Giovan Sisto, Sisto di Giacomo, tutti di Alatri; Tuzio o Taccio e Cola Tutii di Piperno),[1] eseguì dapprima, a quanto si crede, il sepolcro d'Agnese e di Clemenza d'Angiò († 1370, 1382), in Santa Chiara, per commissione di Margherita di Durazzo,[2] traendo pro sgraziatamente, volgarmente, in fretta e furia dei modelli toscani di quella chiesa. Dubitiamo però che quel monumento appartenga al Baboccio, non perchè l'arte grottesca di esso non possa convenirgli, ma perchè egli è grottesco in altro modo, e più

Fig. 25 — Roma, San Cesareo. Frammento d'un sepolcro.

distante dai prototipi di Tino di Camaino di quanto sia il brutale scalpellino del sepolcro delle due Angioine. Certo è che l'abate Baboccio trovasi a Napoli soltanto nel 1407 intento a scalpellare la porta del Duomo per commissione di Arrigo Minutolo; quindi nel 1421, ad eseguire il sepolcro di Lodovico Aldomorisco, in San Lorenzo Maggiore; nel 1412, a costruire l'altro di Margherita di Durazzo, in San Francesco di Salerno (fig. 26).[3] Quest'opera condotta meglio di ogni altra può darci la misura della povertà artistica dell'abate Baboccio: egli si attenne alla forma interiore dei sepolcri di Tino di Camaino, escludendo l'edicola esterna, fiorita cappa

[1] CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, I, 1869, pag. 351 e seg.

[2] STANISLAO FRASCHETTI, *I sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli*, (*L'Arte*, 1898, pag. 434 e seg.).

[3] N. FARAGLIA, *Le memorie degli artefici napoletani* (*Archivio storico delle provincie napoletane*, t. VII e VIII).

Fig. 26 — Salerno, San Francesco. Monumento di Margherita di Durazzo.
(Fotografia Alinari).

che li racchiudeva e li proteggeva. Ma le proporzioni del monumento hanno perduto la eleganza di quelle a cui si volle conformare; troppo alti il sarcofago e la camera funeraria, pesante il coperchio di questa divenuto un gran tronco di piramide. Le figure sono mal determinate dall'imperito artefice, disegnate più che scolpite, guaste se più elaborate. Nello stemma angioino, sulle facce laterali del sarcofago, vedesi il fogliame stesso che contorna l'altro d'Inghilterra nel sepolcro del cardinale Adamo di Hartford, in Santa Cecilia, ciò che fa pensare come l'abate Baboccio, prima di andarsene a Napoli, lavorasse in Roma, ove, lo abbiamo veduto, le forme sepolcrali usate nel Reame si erano diffuse.

Si attribuisce all'abate Baboccio il portico della Cattedrale di Piperno,[1] eseguita un secolo prima; e il palazzo comunale dello stesso luogo,[2] eretto un mezzo secolo circa avanti la nascita del marmorario che si ritiene del 1351.[3] Gli si ascrivono anche la porta della chiesa di San Giovanni a Carbonara ricostruita intorno il 1402;[4] la porta esteriore, oggi in parte distrutta, della cappella della famiglia Sanseverino in quella chiesa;[5] i palazzi Penna[6] e Pappacoda;[7] la sepoltura di Onofrio e quella di Antonio di Penna, in Santa Chiara, quest'ultima col baldacchino separato dal sarcofago e messo sull'altare dedicato al Battista;[8] la porta di San Giovanni dei Pappacoda;[9] i monumenti dei cardinali Arrigo Minutolo e Carbone. Alcune di queste opere è vero-

[1] VALLE, *La nuova città di Piperno*, Napoli, 1646; MARROCCO, *Monumenti dello Stato pontificio*.

[2] P. A. SPOGLIA, *Il palazzo di Piperno* nell'*Album*, Roma, 1840, anno VI, fasc. I, febbraio.

[3] Nell'iscrizione del monumento Aldomoresco (1421) l'abate si dice settantenne.

[4] Cfr. SUMMONTE, *Historia* III, pag. 511; D'EUGENIO, *Napoli sacra*, pag. 156; SIGISMONDO SICOLA, *La nobiltà gloriosa di Sant'Aspreno*, Napoli, 1696, pag. 572.

[5] Cfr. SIGISMONDI, *Descrizione*, I, pag. 1[illegible]3

[6] CELANO, *Notizie del bello*, ecc., IV, pag. 21; CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1845, pag. 5; CECI, *Il palazzo Penna*, in *Napoli Nobilissima*, III, pag. 83.

[7] BARTOLOMEO CAPASSO, *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone*, in *Napoli Nobilissima*, III, pag. 1-167.

[8] CELANO, op. cit.

[9] N. DEL PEZZO, in *Napoli Nobilissima*, VII, 1898, fasc. XII.

simile gli appartengano, parecchie altre hanno corrispondenza con esse per la decorazione esuberante e chiassosa, con figure informi e grossolane, prove d'imperizia e di fretta, del capriccio e della volgarità dell'autore e del suo aiuto, Alessio, oriundo di Vico, paesello laziale. Un'altra testimonianza si può aggiungere nella stravagante decorazione degli stipiti della porta della Cattedrale di Messina.[1] E si è ben lontani anche dall'intravvedere le forme nuove, che i Toscani ricondurranno a Napoli.

Mentre l'abate Baboccio spadroneggiava nella scultura a Napoli, Gualtiero *d'Alemania,* nel 1412,[2] incideva il proprio nome nel monumento dei Caldora, in Santo Spirito di Sulmona, intagliato alla gotica, duramente, rigidamente. Sul sarcofago rappresentò la *Incoronazione* e gli Apostoli, come nell'altro (fig. 27) eseguito dallo stesso maestro in San Giuseppe d'Aquila, nell'arca di Ludovico Camponeschi († 1432). Lo scultore tedesco, pur accettando in massima la forma consueta de' pittori napoletani, v'impresse un aspetto più pittorico. Gli angioli, invece di regger cortine, stanno pietosi di qua e di là dal defunto, come per accoglierne o consacrarne l'anima; e, dietro il letto funerale, sopra un rialzo di terreno, cavalca il giovane guerriero. Come nel monumento del re Roberto a Napoli, questi si vede due volte, steso nel letto funebre e seduto nel faldistorio; così nell'arca del Camponeschi il milite si presenta nel duplice aspetto di morte e di vita. Similmente Gualtiero d'Alemagna eseguì il monumento di Niccolò Gaglioffi nella cappella di San Giacomo in San Domenico d'Aquila, oggi distrutto; e, insieme con altri artefici, con l'orafo Giovanni di Cleves († 1428)[3] e con gli autori dell'ostensorio della chiesa madre di Isola

---

[1] BURCKHARDT, *Der Cicerone,* VIII ed., 1901, II, pag. 408.

[2] Potrebbe essere il maestro Walter Monich (o da Monaco) che lavorò a Milano nel Duomo? Il Bindi dà erroneamente la data del 1402 al monumento. (Cfr. *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889, pag. 763).

[3] W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Dresden, 1870, pag. 179.

Fig. 27 — Aquila, San Giuseppe.
Gualtiero d'Alemania: Monumento di Ludovico Camponeschi.

del Gran Sasso (Teramo) e del pastorale francese della Cattedrale di Atri, ecc., recò elementi stranieri nell'arte dell'Italia meridionale. Di Lombardi che si addentrarono negli Abruzzi ricordiamo solo, tra parecchi meschini tagliapietra, Giovanni de' Rettorii milanese, autore d'un ciborio nel Duomo d'Aquila, dove si vedono i resti rappresentanti l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, il *Presepe* e il *Battesimo di Gesù*. Un altro frammento dello stesso ciborio è nella parete di fianco di Santa Margherita, in Aquila. Ma lo scalpellino goticizzante di quell'opericciuola ed altri che si possono incontrare qua e là, ad esempio quello del grossolano sarcofago del vescovo De Petrinis (circa 1412), in San Panfilo di Sulmona, non poterono certo fecondare l'arte degli Abruzzi. Anche per questo paese luce e calore emanarono di Toscana.

II.

Jacopo della Quercia — Sua vita ed opera — Suoi seguaci nell'Emilia — Terrecotte emiliane, venete, lombarde — Maestro della cappella Pellegrini — Eredi di Jacopo in Toscana — Lorenzo Ghiberti — Le porte di bronzo del Battistero di Firenze e altri suoi lavori — Suoi artistici discendenti negli Abruzzi e in Toscana — Il Brunellesco — Suoi seguaci — Bernardo Ciuffagni — Nanni di Banco — Nanni di Bartolo — Niccolò di Piero e Gio. di Martino da Fiesole — "Fallimagini" toscani in terracotta, cera, stucco.

Jacopo della Quercia [1] rappresenta il ritorno verso le forme degli avi etruschi. Per lui rivive, come per un'intima ingenita forza, lo spirito, il sentimento naturalistico dell'antica arte indigena; riede con lui l'amore al forte rilievo, alla pienezza, alla gagliardia che distinse lo stile etrusco nel suo maggiore sviluppo.

Trasfigurate nella coscienza popolare, erano riapparse e riapparivano antiche forme: la rappresentazione degli affetti familiari sulle tombe tusche, quale si vede nella coppia degli sposi abbracciati del museo Gregoriano, torna nell'arte: si conservano i troni per i simulacri de' personaggi defunti o divinizzati; riappaiono ai piedi de' monumenti sepolcrali le sfingi dell'entrata de' sepolcreti; si rivedono i capitelli con teste umane nelle quattro facce tra le volute, quali si videro a Sovana, a Orbetello e a Volterra. Rimane ne' sepolcri la forma del defunto disteso sul letto di morte, secondo l'uso antico di fare un letto del coperchio del sarcofago, conforme al rapporto segnato tra la morte e il sonno; s'inscrivono

[1] I documenti antichi lo dicono *della Guercia*. Primo a chiamarlo *della Querc[illegible]a* fu [illegible] Malavolti, poi il Vasari. *Della Guercia* e *della Quercia* non si equivalgono. Il Car-[illegible]llini suppone che *della Guercia* derivi da *guer[illegible]*. Piu naturale il pensare che, dal difetto di una ava o della madre guercia, derivasse questo soprannome.

entro tondi rappresentazioni figurate, che vi si equilibrano a mo' di quelle graffite negli specchi etruschi; si volgono all'etrusca arcate a tutto sesto sovrapposte in due o tre ordini, con le testate de' cunei sporgenti con aggetto di mensole; riappaiono nell'*Inferno* di Dante e nel *Giudizio Universale* di Michelangelo i demoni etruschi, con i rostri d'aquila, i capelli irti e avvolti da serpi, gli occhi grandi e truci minaccianti i defunti. E quando si sta davanti alle forti figure dell'urna di Arnth Velimnas Aules, nella tomba dei Volumni, ricorrono alla mente Michelangelo e le sue statue della cappella medicea a Firenze. [1]

Figlio d'un pittore di Siena, Jacopo della Quercia si recò in Firenze per contrastare la palma a un pittore orafo, a Lorenzo Ghiberti, che nel 1402 gareggiava pure con Francesco Valdambrina senese, Simone da Colle di Val d'Elsa, Niccolò di Piero d'Arezzo, Niccolò orafo pure d'Arezzo e Filippo Brunellesco, per formare e gettare in bronzo la seconda porta del bel San Giovanni. Nè a lui, nè al Brunellesco arrise la sorte: s'incontrarono con gli altri nella tenzone, come paladini d'un ciclo eroico, grandi anche sconfitti. E il sentimento di poter contrapporsi ai maestri fiorentini soccorse Jacopo della Quercia, che, più tardi, assumendo di eseguire alcune statue per la loggia della Mercanzia di Siena, prometteva di scolpirle in modo da meritar lode « da que' maestri che portan fama non bugiarda in Italia d'avere el magisterio e la pratica della scultura », e chiedeva di avere « lo pagamento d'esse immagini, che si costuma dare a que' presenti maestri et famosi che ne la città di Fiorenza ànno lavorato et lavorano ». [2]

---

[1] Il MICALI innanzi a un monumento provemente da Vulci: « Si crederebbe, di primo acchito », egli scrisse, « d'avere sotto gli occhi una pietra tombale del medioevo ». Il MILANI anni fa esitava a pubblicare per etrusca una testa di fanciulla nel museo Torlonia alla Lungara, temendo di trovarsi davanti a un'opera toscana quattrocentesca; il MARTHA (*L'art étrusque*) accenna ai rapporti ideali tra le figure del sepolcreto di Arnth Velimnas Aules e le statue di Michelangelo nella cappella medicea a Firenze.

[2] MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, sec. XV e XVI, Siena, 1854, pag. 157.

Nulla è noto della educazione di Jacopo, ma da maestro Pietro di Angiolo suo padre,[1] pittore della bottega di Martino di Bartolomeo, ebbe forse i primi rudimenti dell'arte, come il fratello suo Priamo, che si dedicò alla pittura. Nulla resta della statua equestre di Gian Tedesco († 1395), in legno e stucco, che gli fu attribuita; nulla degl'intagli in legno di tiglio, che, secondo il Vasari, furono messi pure nel Duomo di Siena.[2] Dopo il 1402, anno in cui concorse per la seconda porta del Battistero di Firenze, lo troviamo per la prima volta nel 1406 a Lucca, intento a eseguire il monumento sepolcrale d'Ilaria del Carretto, mancata ai vivi l'8 dicembre 1405.[3] Oggi in San Martino di quella città si conserva soltanto il sarcofago con la figura della defunta sopra distesa, perchè, come raccontò il Vasari, « partito o piuttosto cacciato che fu Paolo (Guinigi) l'anno 1429 di Lucca, e che la città rimase libera, fu levata (la cassa) di quel luogo, e, per l'odio che alla memoria del Guinigio portavano i Lucchesi,

---

[1] Nel documento pubblicato dal MILANESI, op. sudd., II, pag. 76, Giacomo della Quercia è detto « m.° Giacomo di Piero di Angelo ». Sino al 1419, è sempre detto: *Giacomo di maestro Piero*; in quell'anno essendo morto il padre di Giacomo, un documento (pag. 98, op. cit.) dice di *Jacobus olim filius Pieri della Guercia*. Il Milanesi non notò che il padre di Giacomo fu pittore, forse perchè non gli sarà sembrato possibile identificarlo con Piero d'Agnolo, che nel 1405 fu garzone di Martino di Bartolomeo (MILANESI, II, 31). Lo stesso scrittore nelle note al Vasari (ed. Sansoni, II, pag. 109) ci fa sapere che Jacopo nacque da maestro Pietro d'Angelo di Guarnieri orafo, della Quercia Grossa (castello distrutto, a poche miglia da Siena): ma non cita il documento che gli servì a tale affermazione. Che invece si tratti di Pietro d'Angelo pittore si può arguire anche dai rapporti di Jacopo con Martino di Bartolomeo, sapendosi che quegli tenne nel 1417 a battesimo Mattia, figlio di questo maestro (cfr. BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 18 8, pag. 112).

[2] VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, II, pag. 110 e seg. Nella stessa pag., nota 1, il Milanesi assegna al 1374 circa la nascita di Jacopo, « accettando poi per vero », com'egli scrive, « ch'egli cessasse di vivere in età di sessantaquattro anni, come in fine dice il Vasari, ed essendo certo l'anno della sua morte nel 1438 ».

[3] Il VASARI scrisse che Jacopo eseguì il monumento prima del concorso per la seconda porta del Battistero di Firenze (1402), ma contraddisse a quanto egli stesso dianzi aveva detto, e cioè che lo scultore, recatosi a Lucca, « quivi a Paulo Guinigi, che n'era signore, fece per la moglie, *che poco innanzi era morta* (1405), nella chiesa di San Martino una sepoltura » (ed. cit., II, 112). Il MILANESI, sapendo che nel 1413 Jacopo della Quercia fu a Lucca, suppose che lavorasse la sepoltura intorno a quell'anno. Il BONGI (op. cit.), il RIDOLFI (*L'arte in Lucca*, Lucca, 1882), il CORNELIUS (*Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie*, Halle, Knapp, 1896) e CORNEL V. FABRICZY (*Arch. storico dell'Arte*, 1897, pag. 72) vi assegnano la data del 1406, parendo loro poco verosimile che Paolo Guinigi, passato in seconde nozze due anni dopo la morte d'Ilaria, abbia atteso otto anni a farle erigere il monumento.

quasi del tutto rovinata. Pure, la riverenza che portarono alla bellezza della figura e di tanti ornamenti, li rattenne, e fu cagione che poco appresso la cassa e la figura furono con diligenza all'entrata della porta della sagrestia collocate ».[1] La cassa pare sia stata posta contro alla porta, sotto un arco, nel cui timpano dovette essere un tondo col

Fig. 28 — Lucca, San Martino. Jacopo della Quercia: Sepolcro d'Ilaria del Carretto. (Fotografia Alinari).

Redentore benedicente. Giace ora invece, non connessa ad alcuna immagine cristiana, nella crociera di San Martino (figg. 28 e 29).

Ilaria del Carretto dorme nel sarcofago avvolta in un'atmosfera di pace. Giace con le mani posate l'una sull'altra, vestita a festa, come preparata alle nozze. Gli amori con le alette aperte girano intorno al sarcofago che sembra il talamo nuziale, recando frutta e fiori a festoni, inghirlandando il letto

[1] VASARI, ed. cit., II, 112.

dove sogna la dolcissima Ilaria; e un cagnolino, emblema di fedeltà, comune nel Trecento, sta accosciato ai piedi della donna gentile. Rare volte l'arte figurò la defunta sull'arca sepolcrale: ne' monumenti angioini a Napoli, Maria di Valois è avvolta nel lenzuolo funebre; Maria di Calabria giace sul letto di morte; Maria di Durazzo si presenta

Fig. 29 — Lucca, San Martino. Jacopo della Quercia: Particolare del sepolcro suddetto.

coperta d'un manto a rabeschi, con la corona gigliata, lo scettro, il globo, come esposta in una cappella ardente. Ilaria del Carretto non ha come questa bella principessa i lineamenti disseccati e contratti: la morte ne ha rispettato la bellezza, non ne ha sfiorato la purità trasparente dal suo volto. La donna cristiana riposa in pace, beata nel sonno di morte per il sentimento della vita immortale; intorno al sarcofago, i genietti con le ghirlande, come nelle urne classiche, senza la bacchica foga degli antichi, ingenui fanciulli, fan corona alle belle spoglie.

Le stesse teste pienotte di putti sporgono tra il fogliame gotico della pila dell'acquasanta in San Martino di Lucca, [1] e sono opera della mano medesima di Jacopo della Quercia, che in quella Cattedrale, dove scolpì Nicola d'Apulia, segna i nuovi trionfi dell'arte.

Con grande difficoltà si riconosce una somiglianza di forme tra quelle teste e l'altra, potentemente naturalistica, del Bambino Gesù tra le braccia della Vergine, nella sagrestia del Duomo di Ferrara (fig. 30). La Madonna reca nel marmo una scritta col nome di Jacopo e la data del 1408; è apocrifa, ma servì a tracciarla un'antica tradizione raccolta già dal Guarini, [2] o un'antica iscrizione che dovette leggersi sotto l'immagine prima del trasporto di essa dalla chiesa nel capitolo de' Canonici. Certo è che il 18 giugno 1408 *maestro Jacopo de Senis lapicida* aveva compiuto una Madonna col Bambino per la cappella de' Silvestri nel Duomo di Ferrara, [3] la quale con tutta probabilità è quella stessa che si vede ora nella sagrestia.

Par dubbioso che, dopo avere eseguita la ideale figura d'Ilaria del Carretto, l'artista abbia scolpito forme così macchinose; eppure le pieghe radiate dalla cintura, sopra, nel busto e, sotto, nella gonna, quali si vedono nella dolce Ilaria, si rivedono qui nella Madonna dalla Melagrana. Così altri particolari stringono a dare al maestro senese quest'opera giovanile, la quale ci fa pensare che, trovandosi a Ferrara, egli abbia avuto modo di conoscere il gotico fiorito de' Veneziani, che s'apprese a lui come a quell'Andrea da Fiesole, scultore in Bologna ne' primi decenni del 1400. Nell'Emilia, dove l'attività di Jacopo trovò il principale svolgimento, l'arte sua fu nutrita dall'esempio de' maestri veneziani che là avevano dominato. Quella Madonna trovavasi probabilmente sopra una nicchia fiancheggiata da fasci di pilastrini,

---

[1] È assegnata a Jacopo da ENRICO RIDOLFI, op. cit.

[2] GUARINI, *Compendio storico sull'origine delle chiese, ecc., di Ferrara*, 1621.

[3] L. N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, I, 1868, pag. 64.

sui quali dovevano ergersi i santi patroni de' Silvestri, committenti dell'altare. La statuetta di uno esiste ancora nella sala del Consiglio de' Canonici ferraresi (fig. 31), e in essa

Fig. 30 — Ferrara, Sagrestia del Duomo. Jacopo della Quercia: Madonna. (Fotografia Alinari).

è tutta l'energia propria di Jacopo, sì nella forte testa del Santo Vescovo, sì nella ruvida sua pelle disseccata, sì nelle pieghe aggrovigliate del manto. Per quel piglio di combattente, ci sarebbe da dubitare se avesse un tempo il pastorale o non piuttosto il flagello; e quindi se si tratti di San Mau-

Fig. 31 — Ferrara. Cattedrale. Sala del Consiglio de' Canonici. Jacopo della Quercia: Santo Vescovo.

relio patrono di Ferrara, come si suppone, o, in sua vece, di Sant'Ambrogio persecutore degli Ariani. [1]

Queste prime opere di Jacopo mossero i suoi concittadini ad allogargli il lavoro della Fonte in sul Campo di Siena, « con intagliamenti, figure, fogliami e cornici, gradi, pilastri e becatelli e altri lavori ragionati » in marmo. Raccomandato al maestro che « le figure del lavorio sieno ed essere si intendano lustranti, secondo il corso de' buoni maestri », attesero i Senesi che egli mettesse mano all'opera, cominciando nelle calende d'aprile dell'anno 1409. [2] Ma appena iniziato il lavoro, e avuto per esso 120 fiorini d'oro, Jacopo lo sospese sino al giugno del 1412, quando ricevette la riconferma dell'allogazione. Pure, non dovè attendervi a lungo, perchè nell'anno seguente lo si strinse in tutti i modi a tornare da Firenze a Siena e a mantenere i suoi impegni. Solo al principio del 1415 vi accudì, facendo estrarre e condurre marmi al Campo del Foro, e probabilmente continuò a lavorarvi anche nel sèguito dell'anno apportando nuove modificazioni al disegno primitivo, con l'arricchire la parte esterna della Fonte che, divisata tutta liscia, avrebbe formato contrasto con l'interna ornatissima, e con allargare la parte

[1] Pubblicammo la statuetta da noi scoperta ne *L'Arte*, 1908, I, pag. 53, stimandola di tempo posteriore al 1408, ma rivedendo essa e la Madonna col Bambino nella Sagrestia de' Canonici di Ferrara, rifacendo paragoni, ci siamo persuasi che la figura del Santo Vescovo è il segno della verità d'una tradizione, che parve del resto a noi difficilmente contrastabile, mentre fu rifiutata dal Cornelius.

[2] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 44.

anteriore più della soprastante. La vasca quadra era chiusa da tre lati, in piano quello di fondo, scendenti sino all'accesso alle acque gli altri due, con pilastro a testata. Così fu modificato il concetto della Fonte della Piazza di Perugia, per le sculture disposte nella cinta, come piacque al Boccaccio di rappresentare una fantastica fonte nell'« Amorosa Visione ».

Già nel luglio del 1416 si ripeterono lamentanze contro l'artista, e sollecitazioni, anche per parte di Taddeo di Bartolo pittore, al compimento della fonte. Nel 1417, il 12 di ottobre, si elessero tre cittadini e operai per far condurre a fine il lavoro entro sei mesi; ed essi assecondarono Jacopo della Quercia nelle richieste di aumenti di compenso. Ma le sue promesse erano sempre mantenute a tratti, tant'è vero che il 23 marzo 1419 lo scultore lasciò ai soprintendenti al lavoro della Fonte una dichiarazione con cui prometteva ai magnifici e potenti Priori e al Capitano del popolo di finire la Fonte per tutto il mese di aprile prossimo. La compì nell'ottobre; e d'allora in poi egli fu chiamato Jacopo dalla Fonte [1], e i suoi concittadini, in segno d'ammirazione, l'anno seguente lo elessero Priore, suprema magistratura della Repubblica. [2]

Nel mezzo s'adergeva la Vergine Santa (fig. 32), patrona di Siena; le sette Virtù le facevan corteo, e intorno le stavano pure alcune storie del Testamento Vecchio e bellissimi adornamenti di fanciulletti e di leoni e di lupe, insegne cittadine. Sulle testate, a ricordo delle origini di Siena, le statue di Acca Larentia e di Rea Silvia. L'opera andò quasi distrutta, e ora se ne vedono le parti guaste dal tempo, i bel-

---

[1] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 44, 46, 51, 68, 69, 76, 79, 80, 89, 93, 94, 96, 98, 100. — C. F. CARPELLINI, *Di Giacomo della Quercia e della sua fonte nella piazza del Campo*, Siena, Bargellini, 1869. — S. BORGHESI e L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898, pag. 70, 80, 82.

[2] La notizia è data dal CARPELLINI cit., ed è esatta, perchè, come abbiamo verificato, trovasi, nel libro III dei Leoni a c. 53, nell'Arch. di Stato in Siena, il nome di Giacomo di Piero tra i Magnifici Signori Priori del Comune (settembre-ottobre 1420). Antecedentemente, scrive il CARPELLINI a pag. 12, in nota, e cioè nel primo semestre del 1418, « Giacomo fu tra i Consiglieri al Gran Consiglio della Campana, per il Terzo di Città ».

lissimi marmi sfaldati dalle acque e dal gelo, nel Palazzo Pubblico di Siena. Sembra che la vita scorra per entro alla

Fig. 32 — Siena, Palazzo Pubblico
Jacopo della Quercia: Frammento della Fonte Gaia.
(Fotografia Alinari).

materia diruta, e che ancora domini sulla fonte la matronale figura allegorica (fig. 33), che solleva nobilmente il capo e

tiene la mano protettrice sul codice della Sapienza. Sembra che lo spirito di Michelangelo già animi il marmo o vinca la fredda materia. Nel Trecento si erano scolpiti i grandi

Fig. 33 — Siena, Palazzo Pubblico.
Jacopo della Quercia: Frammento della Fonte Gaia.
(Fotografia Alinari).

cicli della scolastica: le sette Virtù, le sette Arti meccaniche, le sette Arti liberali, i sette Pianeti, i sette Sacramenti, ecc.; il Quattrocento ruppe le industri classificazioni, e le Virtù vissero ancora intorno ai sepolcri, si assisero intorno alla

Fonte Gaia senza l'antico simbolismo, non più cristiane amazzoni del Medioevo, ma pure vergini o matrone orgogliose della propria bellezza morale. Jacopo della Quercia le creò sane, forti, giovani e belle, intorno alla Fonte Gaia, cantanti il coro della purificazione delle anime. Non armi alle civili Virtù che inondano di luce i cuori!

Dal 1409 al 1419, dalla prima allogazione della Fonte al suo compimento, abbiamo veduto quante volte Jacopo si assentasse da Siena, certo per importanti lavori, non bastando a richiamarlo preghiere e minacce.

In quel decennio egli fu a Lucca, sapendosi che Francesco Valdambrini nel 1413, il 12 maggio, fu invitato ad adoprarsi per farlo ritornare da quella città.[1] Quel Valdambrini fu uno de' concorrenti per la seconda porta di bronzo del Battistero fiorentino;[2] e il Vasari lo dice « creato » di Jacopo, mentre nel 1402 questi era probabilmente troppo giovane per aver discepoli già da lui indipendenti e con lui in gara. Forse lo storico aretino seppe che il Vaidambrini aiutò Jacopo nel lavoro della Fonte (a quanto pare soltanto come operaio delle acque); e suppose rapporti di maestro a scolaro. Nel 1413 Jacopo cominciò a Lucca, secondo il Cornelius,[3] l'altare della cappella del Sacramento in San Frediano, terminato più tardi, nel 1422.[4] È il polittico marmoreo commesso dalla famiglia Trenta, per la quale egli eseguì nel 1416 le due pietre tombali di Federigo Trenta e della sua donna.[5] Vedonsi nelle pietre logorate i due coniugi stesi sulla coltre funerale dormire con le mani conserte sul petto, col capo poggiato su un guanciale, con vestimenta

---

1 MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 100.

2 VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, II, pag. 225.

3 CORNELIUS, op. cit., pag. 72 e seg.

4 L'iscrizione sull'altare è la segnente: *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis*, 1422.

5 Nelle lapidi è segnata la data 1416. In quest'anno Paolo Guinigi, l'11 marzo, concesse un salvocondotto a maestro *Jacobo magistri de la Guercia de Senis sculptoris solito habitare in civitate lucana, sed et in burgos civitatis lucane ibique morandi et pernoctandi ac inde discendendi libere et impune* ... (R. Arch. di Stato in Lucca. Governo di Paolo Guinigi, 32, pag. 13).

tormentate, aggrovigliate, serpeggianti che tolgono alle figure la rigidità della morte. Il polittico marmoreo (fig. 34) mostra tanta differenza stilistica tra le figure grandi dei Santi e quelle più evolute della predella da farlo supporre cominciato nel 1413. La Madonna col Bambino, nel mezzo, e i Santi ai lati sembrano seguire il movimento ornamentale del gotico fiorito e sprigionare tra i ghirigori delle vesti il capo pensoso; ma nella predella, nelle piccole storie dei

Fig. 34 — Lucca, San Frediano.
Jacopo della Quercia: Parte superiore del polittico marmoreo.
(Fotografia Alinari).

Santi figurati disopra, Jacopo della Quercia precorre Michelangelo, al quale si pensa spontaneamente nel guardare taluna di quelle storie, per esempio il *Martirio di San Lorenzo* steso come un gladiatore sulla graticola e quivi tenuto a gran forza con forcali dai manigoldi.

Un'altr'opera divisata dal maestro in Siena, probabilmente negli anni 1415 e 1416, fu la costruzione del Fonte battesimale in San Giovanni. Volendo « onorare » la chiesa

di San Giovanni di un bel fonte battesimale, alcuni cittadini senesi pensarono vi si dovesse por mano appena finita l'opera della Fonte del Campo, « considerato », scrivevano al Consiglio del Popolo, « che al presente ci sono i maestri acti a fare el decto lavorio ».[1] Immaginò Jacopo di innalzare il Fonte sopra una gradinata, con il bacino esagonale, e ogni faccia di esso adornare di una storia di San Giovanni, lo spigolo delle facce smussare con una nicchietta che avrebbe dovuto contenere figure di Virtù, in mezzo al Fonte disegnare sopra un fascio di colonnette un gran vaso a mo' di tabernacolo a sei facce, limitate da pilastrini, ciascuna con una nicchia entro alla quale una figura di Profeta; coprire il tabernacolo di cupola, alla cui imposta dovevano spiccare il volo gli angioletti, da conchiglie posate sugli spigoli del cornicione del tabernacolo stesso. Infine, dall'apice della cupola doveva spuntare un fascio di pilastrini aggruppati, e su questi una cuspidetta terminata dalla statua del Precursore. Evidentemente Jacopo pensò di arricchire il Fonte battesimale, che teneva sempre della antica forma di vasca per immersione, e di formare sopra al bacino, come un serbatoio, a guisa delle fonti d'acqua perenne. Nel serbatoio furono collocati i vasetti del Crisma e dell'Olio de' Catecumeni.[2]

Alcuni tra i lapicidi, che a Jacopo fornirono i marmi per la Fonte Gaia, provvidero quelli per il Battesimo; e già nel 1417, benchè la Fonte fosse semplicemente disegnata, si distribuirono i lavori di ottone che, secondo il disegno, dovevano commettersi ai marmi. Due storie furono assegnate a Jacopo stesso;[3] due a Turino e a Nanni suo figliuolo, orafi senesi;[4] due a Lorenzo Ghiberti.[5] Jacopo finì nel 1419 il modello di un solo bassorilievo, quello dell'Angelo apparso a Zaccaria,[6]

---

[1] BORGHESI e BANCHI, *Documenti* cit., pag. 79. — MILANESI, *Doc.* cit., pag. 74.
[2] V. LUSINI, *Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri*, Firenze, 1901.
[3] MILANESI, *Documenti* cit., pag. 86.
[4] MILANESI, *Documenti* cit., pag. 86.
[5] MILANESI, *Documenti* cit., pag. 89.
[6] CORNELIUS, op. cit., pag. 37 e seg.

ma indugiò a gettarlo in bronzo sino al 1430, [1] così che i suoi concittadini, disperando di avere da lui le due composizioni, ne assegnarono una nel 1421 a Donatello. [2] L'Angiolo, nel bassorilievo di Jacopo (fig. 35), protende severo il capo a Zaccaria, poggiata una mano al turibolo del sacerdote e l'altra sull'altare; sembra dirgli che, a punizione dell'incredulità, resterà mutolo; con una mano sul petto, sotto

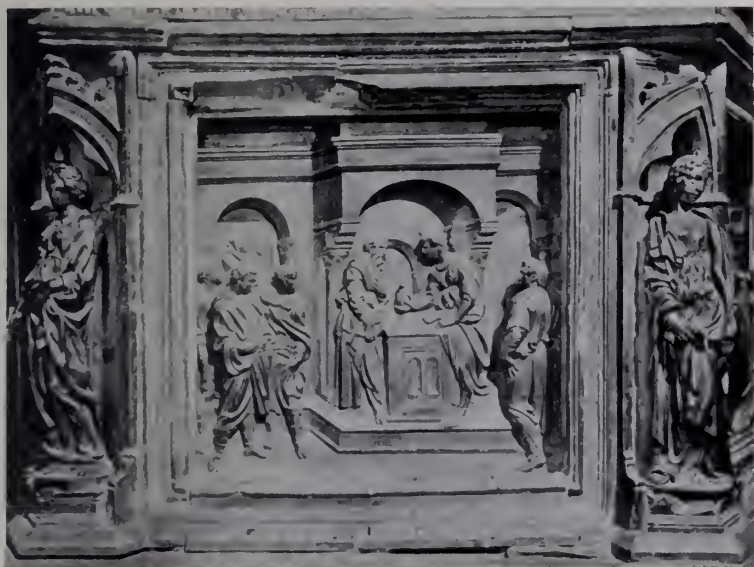



Fig. 35 — Siena, San Giovanni.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo del Fonte battesimale.

la gran barba fluente, in atto di ritrarsi o d'indietreggiare, Zaccaria fissa gli occhi verso l'Angiolo, mentre il popolo nel tempio fa atti di meraviglia e di timore. Rivedremo il tipo dell'Angiolo a Bologna, in San Petronio, nella *Cacciata degli uomini dall'Eden*; e riconosceremo Zaccaria in parecchi Profeti della porta di quella cattedrale. Il bassorilievo, come abbiamo detto, fu modellato in creta sin dal 1419,

[1] Cornelius, op. cit., pag. 42.
[2] Lusini, op. cit., pag. 37.

e Jacopo vi mise mano prima delle sculture dei marmi della Fonte, alle quali per poco tempo in sua vece nella prima metà del 1428, seguendo le tracce da lui date, attesero Pietro di Tommaso detto del Minella e Nanni di Giacomo di Lucca. Però questi non andando d'accordo, si trasse a viva forza da Bologna Jacopo, che giunse nell'ottobre, dopo minacce e condanne inflittegli dalla Signoria di Siena, e qui stette alquanto, scusandosi co' Bolognesi di non tornar subito al lavoro « per lo pericolo che è per lo paese », [1] e per la paura della pestilenza, e per la mancanza di nuovi marmi e per altro. Pare che nei sette mesi circa in cui rimase a Siena mantenesse i suoi obblighi, e scolpisse buona parte del Fonte, prima di tornare a Bologna nel maggio 1429.

Là, sulla porta maggiore del San Petronio (fig. 36), commessagli il 28 marzo 1425 da Ludovico Arcivescovo di Arles, legato di Bologna, [2] il genio dello scultore senese appieno si manifesta. La convenzione suona dell'entusiasmo dell'artista bramoso di accingersi all'opera monumentale: tutto sarà fatto « con più perfezione et ordine che il disegno non dimostra »; le istorie del Vecchio Testamento saranno « rilevate quanto si richiede per la loro bellezza »; le colonne intagliate o diritte o avvolte saranno « corrispondenti all'edificio, quanto per li lavoreri fatti per li gran maestri si costuma ». Accintosi all'opera, corse nel 1425 a Milano in cerca di marmi, e questi arrivati, fu nell'anno seguente per comprarne altri a Venezia e a Verona, insofferente d'ogni indugio. Già nel 1426 si fecero le fondazioni della porta, si innalzarono i ponti per collocare a posto i marmi del basamento. I marmi non bastano; e Jacopo si mette di nuovo in moto nel '27 e nel '28 per acquistarne di veronesi e istriani, e intanto allargasi l'apertura della porta, si mura

[1] Erano i giorni in cui Bologna si era ribellata al governo papale, e le soldatesche di Martino V si davano a saccheggi nel Bolognese.

[2] Milanesi, *Documenti* cit.: Angelo Gatti, *La fabbrica di San Petronio*. Indagini storiche, Bologna, 1889; Davia, *Le sculture delle porte della Basilica di San Petronio in Bologna scolpite da eccellenti Maestri dei secoli XV e XVI*, Bologna, 1833; Borghesi e Banchi, *Documenti* cit.

il basamento e si collocano negli sguanci i pilastrini coi Profeti, quei mirabili senatori del cielo, che sembrano scrutare i misteri dell'essere, o minacciare con lo sguardo fulmineo

Fig. 36 — Bologna, San Petronio. Jacopo della Quercia: Porta maggiore. (Fotografia Poppi).

sotto le aggrottate sopracciglia, e stringere le labbra sdegnose, come poi le strinse il *Mosè* di Michelangiolo.

Dalla fine d'ottobre del 1428 cominciano le assenze di Jacopo da Bologna, ove restò Cino di Bartolo, suo discepolo, a continuare i lavori secondo le sue istruzioni. Avevano premuto i Senesi perchè attendesse al Fonte battesimale; e intanto premevano i Bolognesi per riavere lo scultore. Riavutolo nel maggio del '29, lo trattennero all'opera sino alla

fine del '34. A quel tempo erano già a posto i pilastri con le storie del Vecchio Testamento. I Senesi avendolo eletto Operaio del Duomo, Jacopo si recò a Siena, tornò a Bologna e a Siena di continuo, finchè nel 1438 il Senato di Bologna, che ne sollecitava il ritorno, per il compimento delle porte, ebbe in risposta dalla Repubblica senese che l'artista era morto.

La Madonna sulla lunetta della porta (fig. 37) assomiglia a una figura di Virtù della Fonte Gaia, ma con aspetto melanconico, pur conservando la rotondità del volto e l'opulenza delle forme. Il Bambino è sano e forte; e la divina Madre ne tiene dolcemente il corpicino vivace. Qui grandiosa la linea del gruppo, plastica forza, monumentalità michelangiolesca. Così nella statua solenne di *San Petronio* (fig. 38) allato alla Vergine, in quell'ammasso del paludamento dalle pieghe tormentate, con le mani in cui s'inturgidano le vene per il fluire del sangue vigoroso.[1] Qui, nel tutto tondo, Jacopo della Quercia trovò forme più ampie e libere che non nelle figure de' compartimenti del polittico della famiglia Trenta in San Frediano di Lucca; e ne' bassorilievi de' pilastri, dove si svolgono le storie della *Genesi*, mostrò l'arte stessa della predella di quel polittico.

Le scene della *Genesi* cominciano con quella della *Creazione dell'Uomo* (fig. 39). Adamo, come poi nell'affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina, siede a terra e, per la benedizione dell'Eterno, sente la vita destarsi. Ancora confuso, intorpidito, apre la destra per meraviglia, con lo sguardo verso Dio spirante onnipotenza dal capo che par quello di Giove, solennità nella grandiosa figura sacerdotale. Il tronco e l'attaccatura dell'erculeo e carnoso braccio di Adamo paiono studiati da un capolavoro greco.

---

[1] La statua di Sant'Ambrogio che fa riscontro al *San Petronio* (fig. 38 fu lasciata probabilmente incompiuta da Jacopo e finita da Domenico de Janni da Varignana. I *Profeti* che girano intorno alla lunetta, meno il *Mosè* presso la chiave dell'arco, opera di Amico Aspertini, sono stati eseguiti da Antonio di Minello da Padova e da Antonio da Ostiglia. (Cfr. a questo proposito il DAVIA e il GATTI, op. cit.).

Riappare l'Eterno sempre severo e potente nella *Creazione d'Eva* (fig. 40), sollevando e benedicendo Eva uscita

Fig. 37 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Madonna nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

dal fianco di Adamo dormiente: incurvasi il corpo di Adamo sul suolo, mentre la donna sotto l'impero di Dio si sgranchisce e sta per prendere l'equilibrio, scuotersi dal letargo della materia. La stessa Eva, benchè più piena di forze e aggra-

ziata, si rivede presso l'*Albero della vita* (fig. 41). Tiene la sinistra sul serpe, dalla testa giovanile sospirosa, dagli occhi fissi incantati, da' bei capelli ondeggianti; e sta per staccare

Fig. 58 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia e continuatore: San Petronio nella porta suddetta ed altro Santo Vescovo — (Fotografia Poppi).

con la destra il pomo dall'albero, mentre Adamo volgesi inquieto. Qui pure le gambe destre de' progenitori s'incurvano, s'allungano indietro; si nota la consueta forma dei capelli artigliati in Adamo, a fiamme serpeggianti in Eva; e si osserva la mano sinistra di Adamo posata su una coscia,

secondo il modo abituale a Jacopo di posarla, e la destra con le dita aperte e schiacciate, come in altri luoghi suol fare il nostro scultore. Si guardi pure il modellato bellissimo del busto di Eva e quello di Adamo, forte e squa-

Fig. 39 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Creazione dei primi uomini* nella porta suddetta — (Fotografia Poppi).

drato, rivaleggianti con l'antico. Non si svolge il paese nel fondo del bassorilievo, perchè Jacopo, contrario all'intrudersi dell'arte pittorica nella scultura, si limita a tracciare appena qualche linea di montagna, a piegare il tronco d'un albero dalle grandi foglie e a frangere in qualche parte il terreno:

Spinto verso la monumentalità, Jacopo, come poi Michelangelo, non fece concessioni alla pittura.

La *Cacciata dal Paradiso* (fig. 42) ci mostra Adamo con le ginocchia piegate, motivo usato generalmente nell'arte medioevale per indicare paura o riverenza. Verso lui avanza l'Angelo, baldo, atletico giovane, che lo sospinge fuor dalla

Fig. 40 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Creazione d'Eva* nella porta suddetta (Fotografia Poppi).

porta dell'Eden; Adamo si volge come per schermirsi dal persecutore, mentre Eva, portando la destra sotto il mento e stringendo le ciglia, sembra fare una graziosa moina. Nella

scena seguente, *Gli uomini cominciano a lavorare* (fig. 43). Eva sta in atto di filare, mentre i suoi due fanciulli, simili a *Romolo e Remo* stringentisi ad Acca Larentia nella Fonte

Fig. 41 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Tentazione nell'Eden* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

di Siena, si attengono alla sua persona; Adamo tiene una vanga e lavora la terra con isforzo. Bella la mano di Eva, con lunghe dita cadenti in abbandono; carnosi i putti; resa la tensione delle membra in Adamo.

La scena del *Sacrificio di Caino e di Abele* (fig. 44) è rappresentata in sèguito. Come in un compartimento della

porta di San Zeno a Verona, la fiamma del sacrificio d'Abele sale diritta al cielo; e il pastore sta ginocchioni, con le mani giunte verso l'alto, dove appare in un arco di cielo la mano di Dio benedicente. Invece la fiamma del sacrificio di Caino par soffiata verso di lui per investirlo. Candida la fede espressa da Abele; drammatica l'ira nell'occhio truce, nelle labbra

Fig. 42 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Cacciata dall'Eden* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

strette di Caino. Par che Abele si sollevi in alto con la preghiera, mentre il fratello se ne va spaurito e iracondo. In sèguito, nell'*Uccisione di Abele* (fig. 45), si vede questi caduto

a terra, in atto di sollevare la sinistra per difesa, nella posizione usata dall'arte classica per i guerrieri caduti, dall'arte bizantina per i martiri cristiani. [1] E Caino è in atto

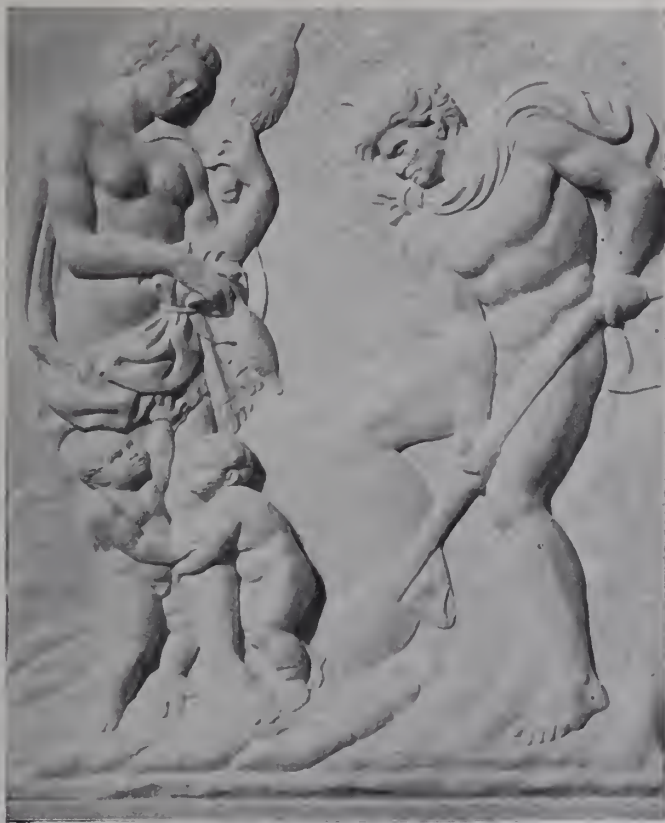



Fig. 43 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo del *Lavoro dei primi uomini* nella porta suddetta — (Fotografia Poppi).

di uccidere Abele con un randello, così com'è rappresentato in un capitello del chiostro di Monreale. Il movimento obliquo delle sopracciglia di Abele e della mano destra che si alza con lieve forza, come se stesse per ricadere morta, rendono

[1] Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia*, in *Arch. st. dell'Arte*, 1888, pag. 351.

l'espressione del dolore e quella del torpore di morte che invade il corpo giovanile.

Nella scena dell'*Uscita della famiglia di Noè e degli animali dall'Arca* (fig. 46), è curioso vedere le zampe degli

Fig. 44 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo del *Sacrificio di Caino ed Abele* nella porta suddetta — (Fotografia Poppi).

animali disgiunte, gli occhi dell'uomo tondi come quelli delle bestie, le quali son rese solo nei caratteri essenziali, e solo nelle teste, non nei corpi che mal si reggono e senza ossa. Si può vedere in esse la tendenza dell'arte moderna di perfezionare da prima la testa e render quindi con naturalezza il

corpo, le estremità e le forme ignude. Di tale procedimento fa fede Jacopo della Quercia. In questa scena Noè tende le mani verso il cielo, uno de' suoi figli china religiosamente la testa, senza che i corpi seguano il moto dell'espressione. Ma Ja-

Fig. 45 — Bologna, San Petronio.
Iacopo della Quercia: Bassorilievo dell'*Uccisione di Abele* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

copo era ben prossimo alla conquista anche del corpo umano; e lo dimostrano i dorsi e le mani e le carni delle sue figure.

Nell'*Ubbriachezza di Noè* (fig. 47) son ben resi l'ebete sorriso del Patriarca e lo sdegno di Cam che copre di un drappo il padre; la mano sinistra di Noè, di carne vera, ripiegan-

tesi inerte a terra, e le braccia muscolose di Sem, sono altri
esempi dello studio di Jacopo per la verità formale. Si veda
infine come si provò nel *Sacrificio di Abramo* (fig. 48) a
figurare l'adolescente Isacco, e come abbia scolpito la mano

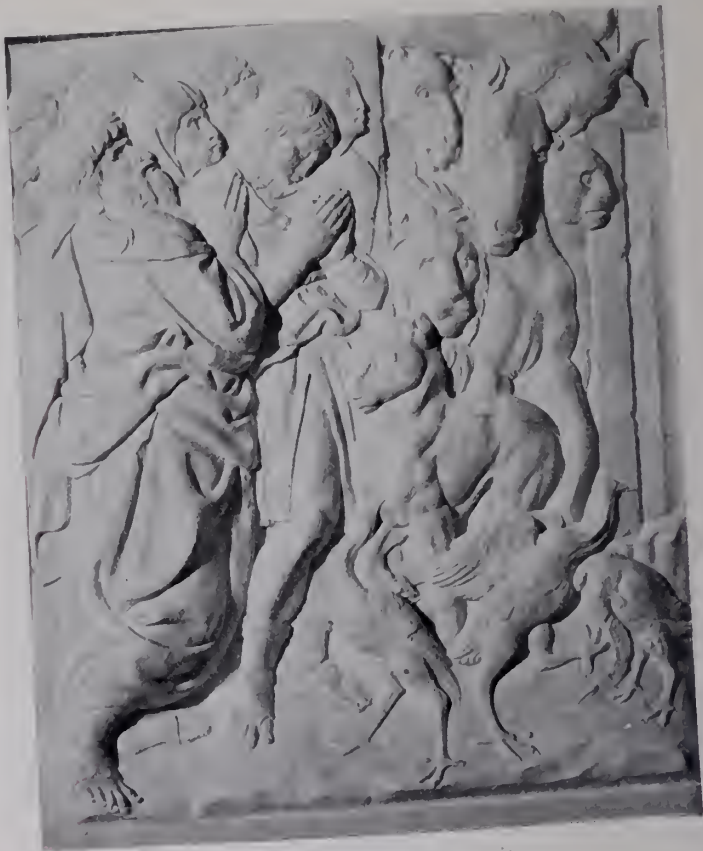



Fig. 46 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo dell'*Uscita dall'Arca* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

ferrea di Abramo che stringe i polsi del figlio. L'Angelo
non trattiene Abramo a gran furia, non è il figlio de' venti
che si slancia fuor dalle nubi, come lo rappresentò il Bru-
nellesco; ma è un fanciullo, che con il tocco della manina
trattiene la violenza del poderoso Patriarca. Isacco non si

dibatte, non tenta fuggire, come Brunellesco lo figurò, nè si volge stupito, compostamente, come lo disegnò il Ghiberti; ma si curva impaurito, quasi senta il fendente sul capo.

Fig. 47 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo dell'*Ubbriachezza di Noè* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

Il Brunellesco e il Ghiberti arricchirono la composizione con altre figure; il severo Jacopo non volle distrarre l'osservatore dalla scena, e concentrò l'effetto sui veri attori del dramma. Egli rifugge da ogni artificio: gli basta di far balzare l'anima dal petto de' suoi personaggi. Semplice,

schietto, esatto, moderno; classico per semplicità di forme, per potenza sintetica e per grandezza monumentale, non per imitazione dell'antico; naturalista per istinto, eppure ricercatore dell'espressione ideale: tale fu Jacopo della Quercia! I suoi bassorilievi biblici, insieme con quelli di Lorenzo Ghiberti nella terza porta del Battistero, sono gli ultimi eseguiti dalla scultura in tanto ordine, con tanti rapporti con la tradizione. S'incontrano poi nella pittura, non nella scultura che, per ricercare la monumentalità, abbandonò la serie di quelle rappresentazioni, quasi non le fossero proprie. Nello sforzo di grandeggiare, l'arte quattrocentesca perdette le tracce dell'antica iconografia; nella ricerca della solennità trovò l'eloquio breve, laconico; nello studio dell'effetto generale fu astretta a ridurre sempre più al minimo tutte le antiche esposizioni continuate di fatti e i vecchi cicli di leggende.

La porta manca di parecchie parti che nella convenzione col vescovo d'Arles Jacopo della Quercia si era obbligato a fare. Sull'arcone doveva innalzarsi una cuspide, nella quale doveva essere inscritto un tondo con Cristo giudice trasportato dagli Angioli; nel fiorone della cuspide, inalberato il Crocifisso; nella lunetta, di qua e di là dalla Vergine, il Papa ginocchioni e San Pietro; sui grandi pilastri, i Santi Pietro e Paolo.

L'incarico ricevuto dalla patria per una statua nella cappella del Campo, già cominciata nel 1435, la sua nomina in quest'anno a Operaio del Duomo, la promessa di statue per la Loggia della Mercanzia, l'onorificenza di Cavaliere conferitagli in segno della stima e del desiderio sempre crescente de' suoi concittadini di possederne le opere, e infine la morte, tolsero a Jacopo di compiere la porta maggiore del San Petronio. Solo, invece del Papa ginocchioni e del San Pietro, ai lati della Vergine, nella lunetta pose San Petronio e Sant'Ambrogio; e mutò pure il primitivo concetto d'eseguire tre storie della *Natività di Gesù* nella trabeazione, ove sono rappresen-

tate la *Nascita* (fig. 49), l'*Adorazione de' Magi* (fig. 50), la *Purificazione* (fig. 51), la *Strage degl'Innocenti* (fig. 52) e la *Fuga in Egitto* (fig. 53). Solo le due prime sembrano appartenere

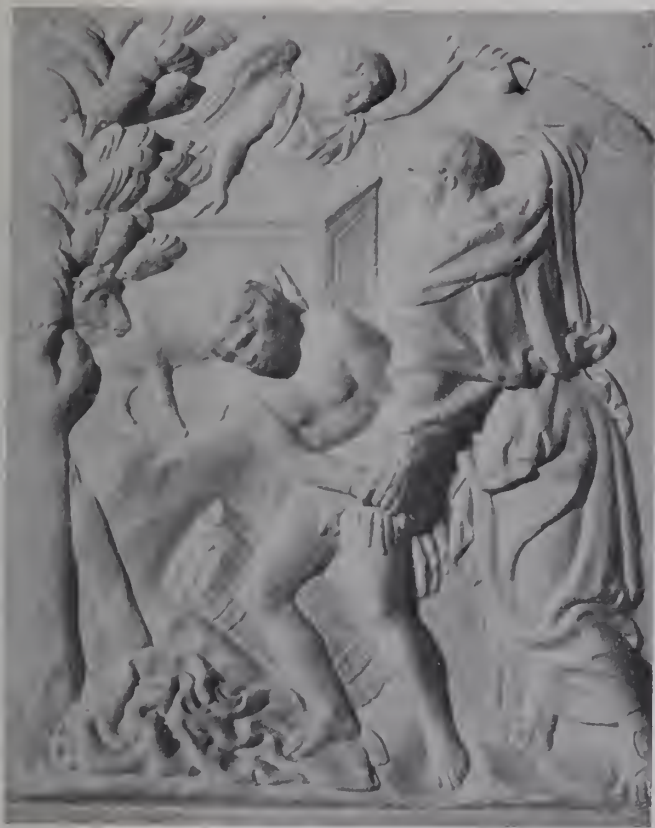



Fig. 48 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo del *Sacrificio d'Isacco* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

alla mano propria di Jacopo, per la scioltezza de' panni, la padronanza della composizione, affaticata invece nelle successive, ingrevita e incerta ne' movimenti, benchè derivata dal disegno del maestro. Ma in tutto questo, pur intravvedendo l'opera di Cino di Bartolo, amato discepolo di Jacopo, non riconosciamo in alcun modo le aggiunte d'un maestro lom-

bardo, Antonio *quondam* Pietro de' Brioschi milanese, presentato ai procuratori del San Petronio di Bologna da Priamo, fratello di Jacopo, perchè adempisse l'obbligo da lui ereditato di compiere la porta.[1]

A Bologna abbiamo segni di altre opere di Jacopo in tre frammenti nel Museo Civico, due de' quali formarono parte d'un altare, una *Madonna col Bambino* e un *San Giorgio* col mostro attorto alle gambe, entro edicolette cuspidate

Fig 49 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Natività di Gesù* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

entro cui stanno una Santa martire e un bel gruppo di tre angioli abbracciati. Il terzo frammento, forse parte della predella dell'altare stesso, rappresenta la *Natività della Vergine*, dov'è ben resa la prostrazione d'Anna, e figurata la bambina già relativamente adulta e vivace. Un'altra opera rimasta incompiuta è la tomba detta di Antonio Galeazzo Bentivoglio, in San Giacomo Maggiore di Bologna, monumento eseguito

[1] Cfr. Davia, Milanesi, Gatti, opp. citate.

per la famiglia ferrarese dei Vari, [1] rimasto sequestrato alla morte dell'artista dal Senato bolognese. Doveva contenere le spoglie di un dottor Vari o lettore dello Studio bolognese; ma Antonio Galeazzo Bentivoglio acquistò il magnifico sepolcro per onorare la memoria del padre, le cui ossa, dal giorno in cui fu trucidato, giacevano nella chiesuola di San Cristoforo senza pietosa sepoltura.

Il monumento sepolcrale ha la forma d'un gran cofano

Fig. 50 — Bologna, San Petronio
Jacopo della Quercia: Bassorilievo dell'*Adorazione de' Magi* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

col coperchio a piramide tronca. La figura del defunto si stende nella faccia anteriore di questa; le statue della Vergine col Bambino e di due Santi s'innalzano sulla cornice terminale, e intorno fanno corona i simulacri delle Virtù; il lettore in cattedra con la scolaresca ai lati è effigiato in bassorilievo nella faccia anteriore dell'urna. Evidentemente Jacopo si conformò nel disegno al carattere de' sepolcri dei lettori

[1] Vincenzo Davia, *Cenni storico-artistici intorno al monumento di Anton Galeazzo Bentivoglio*, Bologna, 1835.

bolognesi, e tutto distribuì secondo il modo usato da Andrea da Fiesole per la tomba di Bartolomeo da Saliceto: il sarcofago su mensola, il coperchio a piramide tronca, le statue sull'incorniciatura suprema e agli angoli inferiori e superiori dell'arca. Ma le quattro Virtù e i Santi Pietro e Paolo, questo dalle pieghe spiattellate, non furono scolpiti da Jacopo, come si dimostra chiaramente dal moto dei panni che nelle statue sue proprie comincia dalle spalle e segue avvolgendo il corpo,

Fig. 51 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Purificazione* nell'architrave della porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

aggirandosi come onda sul gorgo. Anche la Madonna col Bambino tiene di Jacopo nella forma generale, non nei particolari che furono condotti da un suo discepolo.

Tanto rimane di Jacopo dalla Fonte, morto in attesa che l'anima sua si trasfondesse in quella di Michelangelo per artistica metempsicosi.

« A dì vinti d'ottobre 1438 misser Jacomo, operaio, passò di questa vita »[1]. Così leggesi in un libro dell'Opera del

[1] Milanesi, *Documenti* cit., pag. 179.

Duomo senese. Gli ultimi anni del maestro furono poco lieti. Alla fine del 1435, grida e mormorazioni di cittadini per l'Operaio del Duomo senese sempre assente, che non si degnava neppure di recarsi a prendere le insegne di cavaliere; [1] nel '36, per differenze con gli officiali del San Petronio, egli fugge a Parma « per essere libero e non preso; perciocchè l'uomo preso non è inteso, nè udito ». [2] Ma forte delle sue ragioni scriveva: « e quando la passione, e la in-

Fig. 52 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Strage degli Innocenti* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

vidia è finita, la ragione e il vero è manifesto tanto, quanto bisogna a far le menti contente ». Tornò a Bologna, per proseguire ad ogni costo il lavoro, anche per gl'incitamenti del Pontefice. [3] Nel 1437, per le sue assenze continue, i concittadini gli tolsero lo stipendio di Operaio, ed egli tornò, dopo settimane di infermità, nell'anno seguente, e fece revocare

---

[1] Milanesi, *Documenti* cit., pag. 166 e 167.

[2] Milanesi, *Documenti* cit., pag. 167. — Virgilio Davia, *Le sculture delle porte della Basilica di S. Petronio.*

[3] Milanesi, *Documenti* cit., pag. 169. — Gatti, op. cit., pag. 86.

la condanna.[1] Lasciò eredi universali suo fratello Priamo e sua sorella; a una nipote la dote nuziale, a' suoi aiuti e discepoli, Pietro del Minella, Cino di Bartolo e Castore di Nanni, alquanti fiorini,[2] e più di tutti a Cino, che non meritava testimonianze d'affetto, perchè s'appropriò denari cavati da una sua cassa, le masserizie della sua casa a Bologna, un anello d'oro che portava in dito e altre cose di lui esistenti nell'Opera senese, tra le altre una testa di vecchio, di metallo, due nudi, pure di metallo e una carta col disegno di animali.[3] Cino di Bartolo per *maleficio* era prigione a Bologna, e fu liberato per preghiera della Signoria di Siena rivolta agli Anziani, ai Consoli e al Vessilifero della Giustizia del Popolo e del Comune di quella città.[4] Uscito dal carcere, avrebbe dovuto adempiere obblighi per il compimento della porta; ma essi furono assunti da Priamo, che scriveva a Bologna: « farà sì che la famosa memoria di misser Jacomo avrà compimento del suo edificio: e il lume sarà acceso ad onore della vostra magnifica città ».[5]

Pochissime sono le opere di Jacopo oltre a quelle di cui abbiamo fatto discorso, e non servono a colmare le lacune delle nostre cognizioni sulla sua attività prima del 1406, da quest'anno al 1413, dal '19 al '21, e infine nel 1423. Sappiamo che nel 28 novembre 1418 fu chiesto alla Signoria di Siena dai Priori di Todi per « certa ornamenta lapidum in Ecclesia nostra Sancti Fortunati »;[6] ma egli si arrese probabilmente al desiderio dei magnifici Priori fornendo un disegno dell'*Annunciazione*, che si vede alla porta della chiesa, e dovette esser tradotto e alterato da un lapicida ritardatario. Tuttavia, nell'Arcangelo Gabriele par di riconoscere più che nella Annunziata qualche traccia delle forme di Ja-

---

[1] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 176.

[2] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 178.

[3] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 185.

[4] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 180. — DAVIA, op. su Id.

[5] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 183, 184, 208.

[6] MILANESI, *Documenti* cit., III, pag. 282. — MITTARELLI, *Bibl. Codicum manuscriptorum S. Michaelis*, Venezia, 1779, pag. 980.

copo. Di un'altra statua da lui principiata nel gennaio 1435, per la cappella del Campo, e delle statue che si proponeva di fare per la loggia di San Paolo o dei Cavalieri, gli fu annullata l'allogazione per essere stato eletto Operaio del Duomo.[1] Anzi nella loggia di San Paolo applicò il suo discepolo Pietro del Minella, dalla cui industria, scrisse Jacopo stesso, « spera il detto lavoro avere spedita et laudabile per-

Fig. 53 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Bassorilievo della *Fuga in Egitto* nella porta suddetta.
(Fotografia Poppi).

fectione ». Sorteggiato Pietro del Minella nel 1438 come castellano di Capalbio, il suo maestro supplicò i Prori e il Capitano del Popolo di dispensarlo dal servigio, per la necessità della sua opera nella loggia, non essendo allora a Siena « altri maestri sufficienti al lavorare d'intaglio e di fogliame ».[2] In quella loggia, di Jacopo della Quercia non è se non « el capitello primo di Sancto Pavolo ». Lo dichiarò suo fratello

[1] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 162, 163.
[2] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 177.

Priamo; e vuolsi intendere il modello de' capitelli della loggia.[1] Tra le opere lasciate da Jacopo morendo, oltre le cose indicate delle quali Cino di Bartolo si appropriò, eravi « una figura di Santo Agustino di ligniame », [2] e per essa si raccomandava caldamente Priamo, erede, agli ufficiali di San Petronio, perchè gliela conservassero. Stava tra le masserizie della casa di Jacopo a Bologna, e può credersi quindi che fosse stata eseguita da lui per adornarne un qualche altare; ma di quel saggio del maestro nell'intaglio in legno non è più notizia.

Gli si attribuisce una grande Madonna in legno policroma (fig. 54), nel Museo del Louvre,[3] la quale sembrò sorella a quella nella lunetta del San Petronio, a chi non notò le proporzioni differenti dei due gruppi, tonde nelle teste di Jacopo, lunghe e strette nella testa della Madonna del Louvre, e lunghe nel corpo coperto da vesti pesanti con addentramenti profondi, tirate diritte, mentre Jacopo suol farle curve, aggirate, serpeggianti. I capelli che incorniciano il volto dolicocefalo della Vergine sono mossi in una lunga linea calligrafica, mentre Jacopo suol fare che qualche ciocca uncinata esca dalla chioma; le mani non cadono strette ai polsi nel dolce abbandono proprio di Jacopo, e le dita son troppo lunghe. Alla scuola di lui appartengono pure le due statue in legno dell'*Angiolo* e dell'*Annunciata*, nel Museo di Berlino, [4] ed altre nel coro della chiesa di San Martino in Siena (una Madonna tra quattro Santi), una di *San Nicola* nella chiesa di San Niccolò in Sasso. [5] La Madonna della chiesa

[1] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 191.

[2] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 183.

[3] André Michel, *La Madone et l'Enfant. Statue attr. a J. della Q. Musée du Louvre* (*Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot.* Paris, 1896, III, pag. 261 e seg.). — Paul Schubring, op. cit., pag. 13.

[4] Recano il n. 151 e 152 e il cartello. *Florentinisch um 1425.* A Jacopo è pure assegnata nello stesso Museo, una Madonna col Bambino, recentemente acquistata, opericciuola trascurabile di un cattivo scolaro.

[5] Corrado Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'antica arte senese.* Bergamo, 1904. Quantunque al tempo dell'Esposizione di Siena quelle statue si attribuissero a Jacopo della Quercia, nè esse, nè le altre presentate dal Sig. Giulio Barbaresi appartengono al maestro.

Fig. 54 — Parigi, Museo del Louvre.
Scuola di Jacopo della Quercia: Madonna in legno.

di San Martino (fig. 55), con vesti avvallate a tratti, con la testa non tondeggiante, col grasso bimbo senza la vivacità di quello che corre sulle ginocchia della Vergine nella lunetta del San Petronio, sta tra quattro figure di Santi dalla testa piccola sopra un grosso viluppo di vesti. E anche il *San Nicola* (fig. 56) non ha la forza di Jacopo, nè quelle sue pieghe che si sollevano sui corpi e si avvolgono enfiandosi, arricciandosi, turbinando sulle membra; invece ora esse corrono e si troncano in un senso, ora in un altro, senza l'unità serrata de' drappeggiamenti del maestro. Nella Libreria del Duomo di Siena è una debole copia antica del bassorilievo che adornava la Fonte Gaia, rappresentante la *Cacciata dei primi uomini dall'Eden*. Nell'Albert and Victoria Museum a Londra sono ascritti al maestro tre rilievi di terracotta molto sospetti (nn. 7572, 7573, 7574), certo non di Jacopo, e un cassone con le rappresentazioni in istucco di *Adamo ed Eva rimproverati da Dio*, poi *cacciati dall'Angiolo*, e infine *fuori dall'Eden* conducenti vita affannosa. Anch'esso ci pare molto sospetto, non da attribuirsi al maestro della cappella Pellegrini, e a nessuno degli scolari di Jacopo. Altre sculture ascrittegli, ad esempio la statua di una Sibilla nel Duomo di Orvieto, sono lavori di Antonio Federighi senese.[1]

* * *

Nell'Emilia, Jacopo della Quercia lasciò parecchi seguaci, tra i quali è probabilmente Giovanni Francesco da Imola, che collaborò nel 1413 con lui nell'opera di scultura per il Duomo lucchese, e dette mano alla parte superiore dell'altare della famiglia Trenta, ed anche all'ornamento esteriore del fianco a tramontana del Duomo stesso, dove a coronamento del secondo dei piloni vedesi una statua di Profeta nella maniera di Jacopo della Quercia. Ma appena questi si partì per Siena, l'Imolese fu incarcerato, condannato

---

[1] SCHMARSOW, *Antonio Federighi de' Tolomei* (*Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1889, p. 277) e LUIGI FUMI, op. cit., pag. 36 e 81.

Fig. 55 — Siena, Chiesa di San Martino.
Scuola di Jacopo della Quercia: Madonna — (Fotografia Alinari).

Fig. 56 — Siena, San Niccolò in Sasso.
Scuola di Jacopo della Quercia: San Niccolò — (Fotografia Alinari).

nel 1414, e tenuto tre anni in prigione, nonostante che la Comunità di Siena, mossa alle preghiere di Jacopo, ed altri invocassero pietà per il mariuolo.[1] Un seguace si vede a Carpi, nella Sagra, ove a destra dell'altar maggiore è una *Madonna Assunta* entro una mandorla tenuta da due angioli, eseguita sotto l'influsso del maestro; un altro, nel sarcofago di Marco Pio (fig. 57), in San Francesco della stessa città, povero e informe seguace che fa brutte sagome e più brutte figure, parodia di quelle del maestro;[2] un terzo, nell'altare detto delle statuine, nel Duomo di Modena (fig. 58), lavoro ascritto dal Bode all'incognito Maestro della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia di Verona.[3]

Con testamento del 1407 un pio donatore ordinò che, dopo la propria morte, venisse eretto un altare nel Duomo modenese a spesa de' propri fratelli ed eredi Francesco e Galvano de' Gastaldi. Fu difatti composto, e trasportato poi nella cappella detta di Santa Caterina, dove ora si trova deturpato da moderni restauri.[4] Nella predella, in piccole figurette di facile modellatura, son rappresentati il *Presepe*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Fuga in Egitto*, *Gesù tra i Dottori nel Tempio*, il *Battesimo*. Sulla predella s'innalza l'ancona d'altare, ove si vedono la Vergine col Bambino, e Santi entro nicchie sulle quali si affaccia un popolo di serafini. Su questo primo ordine dell'ancona corre un fregio con i quattro Dottori della Chiesa, il quale fa da basamento a un secondo ordine, in cui i quattro Evangelisti si dispongono di qua e di là dalla croce, in tanti lunghi scompartimenti, che alla loro volta fanno da base a piramidi e ad asticciuole fiammanti: nella piramide mediana, il Redentore risorto; nelle altre, tanto ai piedi che sulle vette, angioli oranti. Quest'altare fu attribuito al maestro della cappella Pellegrini, nome che rappresenta invero

---

[1] Enrico Ridolfi, op. cit., pag. 115.

[2] Cfr. *Un monumento di Jacopo della Quercia in Carpi*, in *Rassegna d'arte*, V, 1905.

[3] Bode, *Denkmäler* cit.

[4] Dondi, *Il Duomo di Modena*. Notizie storiche ed artistiche. Modena, 1896.

Fig. 57 — Carpi, San Francesco. Scuola di Jacopo della Quercia: Sepolcro di Marco Pio.

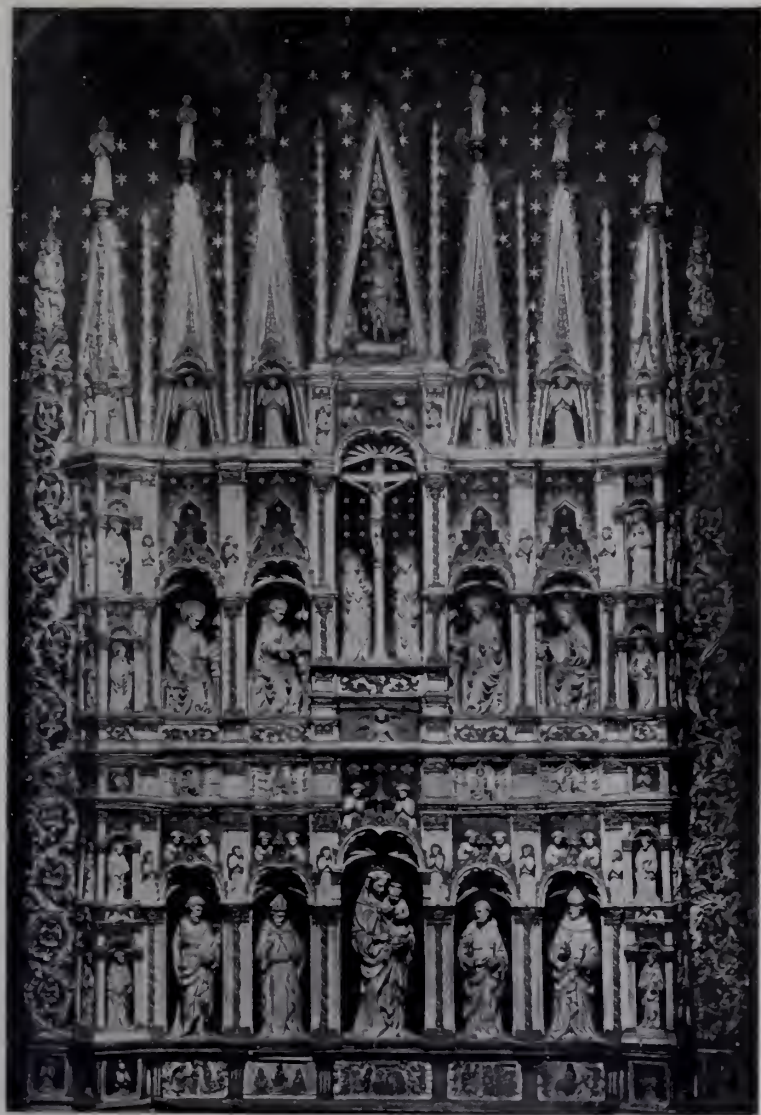



Fig. 58 — Modena, Duomo. Altare detto delle statuine.
(Fotografia Alinari).

tutta una schiera di plastici popolari di Toscana e del Veneto, non spregevoli per la semplicità loro di fallimagini. Ma il plastico che lavorò in quella cappella non si mostra così erudito come l'altro dell'altare delle statuine in Modena, così studioso dell'altare dei Dalle Masegne in San Francesco di Bologna [1] e della maniera di Jacopo nello svolgere in molte curve serpeggianti panni e drappi.

I due elementi che concorrono nell'altare delle statuine, quello tratto nella distribuzione dai Dalle Masegne, l'altro ricavato nella forma da Jacopo, ci fanno pensare a un seguace emiliano di quest'ultimo. Ad esso, ben distinto dal maestro della cappella Pellegrini, appartengono la Madonna col Bambino del Museo di Berlino (n. 108), l'altra dello stesso Museo (n. 107), e due del South Kensington Museum di Londra, [2] ecc. Il gotico di questo piccolo maestro consiste in un addensamento di forme vegetali, di foglie che si ripiegano vizze e s'arricciano sui rami scavezzi, e di pine o more o grosse fragole che s'internano tra foglia e foglia; gli steli non seguono le linee curve delle cornici, non emergono dalla stessa radice, non spuntano l'uno dall'altro, non si svolgono d'accordo e, quando si aggirano con monotone spire, le frondi non ne seguono il moto. Sotto le cuspidi acute, egli pone conchiglie quali nimbi intorno ad angioletti; presso nicchie gotiche limitate da colonne tortili colloca altre nicchiette tra pilastrini; mentre fa salire le punte nei coronamenti degli altari come aste dentate, mette nei fondi prospettive tirate a linee orizzontali e parallele secondo le forme dette del Rinascimento. Questo contrasto dell'antico e del nuovo, del gotico e delle forme nostrane, si nota nelle opere indicate e in altre dello stesso maestro. Così nelle sue figure architettate in gran furia, nelle Madonne con drappi piegati e ripiegati sulle teste dalla fronte alta e convessa, dal labbro superiore sporgente, dal mento breve.

---

[1] A. Venturi, *Appunti sul Museo Civico di Verona* (*Madonna Verona*, Verona, 1907).

[2] Bode, *Denkmäler* cit., I, tav. 26 e 27. Nel catalogo portano i nn. 73-1886, 7366-1861.

Fig. 59 e 60 — Verona, Sant'Anastasia.
Maestro della cappella Pellegrini: Particolari delle terrecotte di essa.

Con l'umile arte sua il facilone cercò di servire a committenti modesti. Una delle ultime sue opere è probabilmente il sepolcro in terracotta di Antonio Roselli († 1467), a San Francesco in Arezzo; povero monumento per il lettore dello Studio di Padova, che fu detto per antonomasia il monarca della sapienza, e il Licurgo o il Solone dell'età sua. Sotto un arco lobato è steso il defunto sul sarcofago limitato da una cornice a dentelli; sulla parete di fondo s'innalzano un monte col Crocifisso e con la Maddalena che si stringe alla croce, e due promontorî, di qua e di là, sui quali la Vergine e San Giovanni stanno come sulle volute simmetriche d'un reliquiario; sul sarcofago, entro quadrilobi, si presentano tre Santi con berrettone in capo, come tre magistrati; intorno ai quadrilobi si stendono, si stringono, si adattano le ali dei cherubini, mentre fra uno spazio e l'altro rimasto vuoto si dispongono le foglie cadenti, come bruciate dalla brina, aggrinzate, morte.

Tra queste opere, noverate come parte del gruppo del cosidetto maestro della cappella Pellegrini, non possiamo classificare [1] i rilievi che adornano le pareti di essa, molto inferiori a quelli indicati sin qui. Appartengono a uno scultore ignaro d'ogni legge prospettica, a un figurinaio che fa più grandi le figure nei piani lontani invece che nei primi, e attacca loro le gambe come fossero marionette, e dà loro teste infantili; taglia la creta, la solca rudemente e la punteggia come se facesse uso del trapano. Si osservi la *Natività* con tutto quel parallelismo di linee tracciate all'ingresso della capanna, nei fusti d'alberi simili a polipai, a coralli emergenti da rocce. Nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 59) si vedono pure gli stessi alberi, le stesse pieghe addentrate delle vestimenta, le rocce disegnate come su una carta geografica in rilievo, gli animali mal costruiti, giocattoli informi. Tutto è fatto a colpi di stecca, dati in fretta e furia entro le forme sommarie

[1] Bode, in *Arch. storico dell'Arte*, 1889, fasc. III e IV.

messe insieme a pastelli di creta. Par che l'artista ripeta cose per sentito dire, senz'averne una precisa cognizione. Nella *Deposizione dalla Croce* (fig. 60) gli angeli volano intorno alla croce, come se ancora ci fosse Cristo infisso. I motivi si ripetono a caso: là dov'è figurato il committente ginocchioni, stanno due putti che recano un vaso, come due porta doccia.

Questo scultore della cappella Pellegrini mostra la derivazione grossolana dalle forme dell'altare delle statuine, del Duomo di Modena, e dalle altre analoghe a quelle qui annoverate. Può dirsi tuttavia che con quasi tutte le opere indicate dal Bode a riscontro della cappella Pellegrini i rapporti sono deboli e stanno solo in quella specie d'arte popolare, frettolosa, riproducente forme gotiche all'ingrosso, sgrammaticata e povera. È una specie d'arte spontanea, che assomiglia a quella degli intagliatori tedeschi del Quattrocento. Tutta quella produzione in terracotta ha una stessa aria di famiglia, ma è molto differente da pezzo a pezzo. La cappella Pellegrini e i frammenti dell'altare che l'adornava, ora nel Museo Civico di Verona, stanno a sè, ben distinti quasi da tutto il resto con cui si vollero associare. È probabile che il loro autore veronese abbia appreso l'arte dal plastico emiliano prossimo ai Dalle Masegne e a Jacopo della Quercia. Fu espresso il sospetto che si trattasse o di Dello Delli o d'un altro artista fiorentino, Nanni di Bartolo, detto il Rosso; [1] ma l'identificazione col primo è impossibile per la mancanza d'ogni sua opera certa; col secondo è assurda per le qualità delle opere del cooperatore di Donatello, l'autore del monumento Brenzoni in San Fermo di Verona. Di altri maestri fiorentini che lavorarono nell'Italia superiore ricordiamo Cristoforo da Firenze, il quale scolpì nel 1427 una Vergine goticizzante in marmo, per la cattedrale di Ferrara, collocata sopra la porta, nell'arcata di mezzo del loggiato; e Michele di Nicolaio o Michele dello Scalcagna, detto in

[1] Bode, art. sudd.

un documento ferrarese del 1441, « ottimo fabbricante di figure »: trattasi dello stesso scultore che aiutò il Ghiberti nel lavoro della terza porta, ma più non esistono tracce di quelle figure di terracotta da lui eseguite per ordine di Lionello d'Este, marchese di Ferrara.[1] Ad ogni modo, anche se si potrà col tempo determinare terrecotte di questi o di altri maestri, esse saranno alcune del gruppo delle opere indicate come del plastico della cappella Pellegrini, tante unità di un gran numero complesso.

Un plastico distinto dagli altri, superiore tuttavia al veronese, è quello che ha eseguito una Madonnina lattante, ora nel Museo di Berlino (n. 108 H), incoronata da due angioli che spiegano un drappo dietro alle sue spalle. L'identica formella si trova a Milano (fig. 61), nel Museo Archeologico (n. 325), a Verona, in Santa Maria della Scala, a Cremona, nel Museo Ala-Ponzoni, a Marsiglia, nella sala del Museo chiamata col nome del donatore Emile Ricard. Ora, tenuto conto del diffondersi delle terrecotte cremonesi per tutta la Lombardia, è da supporre che il modellatore della gentile immagine, di cui la prova migliore è a Milano, sia di Cremona. Nel Museo Milanese vi sono altre terrecotte che possono servire a comporre tutte insieme un gruppo lombardo, tra le altre una di un *Cristo deposto* con Maria e una folla d'angioli aleggianti intorno al sarcofago (fig. 62); poi un *Crocifisso* col fondo quadrettato con rosette entro i lacunari (fig. 63); infine un altro *Crocifisso*, di tempo posteriore, modellato con gran cura, con le ossa e i muscoli fortemente segnati, con gli angioli ai lati fendenti le nubi che paiono fasci di fuoco, con Maria e Giovanni seduti a terra costernati (fig. 64).

Un altro plastico che emerge particolarmente dal gruppo del preteso maestro della cappella Pellegrini è quello che eseguì la tomba del Beato Pacifico († 1432), in Santa Maria

[1] A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in *Rivista storica italiana*, 1884.

de' Frari a Venezia, dove sono angioli soavissimi che ricordano in qualche modo l'arte del Ghiberti. Si vedono in una gran fascia d'un arcone gotico con foglie rampanti arric-

Fig. 61 — Milano, Museo Archeologico. Terracotta.

ciate alla veneziana, dalle quali sporgono figure a mezzo busto. Le cornici dell'arco sono pure con foglie, dadi, e un cordone attorcigliato nell'orlatura, secondo forme usitate a Venezia.

Nel fondo dell'arco è il *Battesimo di Gesù* con figure ed angioli assistenti, drappeggiati alla ghibertiana. Sotto è il sarcofago con nicchiette negli angoli, alla maniera padovana, e una nicchia nel mezzo, contenenti le statuette delle

Fig. 62 — Milano, Museo Archeologico. Terracotta.

tre Virtù teologali (fig. 65). Tra le nicchie sono le storie della *Resurrezione* e della *Discesa nel Limbo.*[1]

Nell'Emilia, e da essa in Lombardia e nel Veneto, si estese l'arte che ebbe impulsi poderosi da Jacopo della Quercia. Sprovvista di marmi, l'Emilia ricorse alla terracotta, con la quale Ludovico Castellani, nel 1456, rappresentava un gruppo della *Pietà*, in Ferrara,[2] e Galeotto Pavesi o Panesi, nel 1463,

[1] Il Paoletti, op. cit., I, pag. 77, si conforma al giudizio del Meyer, che attribuì il monumento ad autore prossimo a quello Brenzoni in San Fermo di Verona e all'altro della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia.

[2] Cittadella, *Notizie* cit.

Fig. 63 — Milano, Museo Archeologico. Terracotta.

formava a Parma un'ancona d'altare[1] con diverse figure di Santi, e vi applicava la invetriatura. Più tardi Niccolò dall'Arca e Guido Mazzoni sapranno eternare con la stecca i misteri religiosi.

* * *

Siena, che non era disposta naturalmente alla plastica, e che in tutto il Trecento dette pitture, miniature, oreficerie, ferro battuto, tessuti, intagli, smalti traslucidi; Siena signorile, sfarzosa, sentì il desiderio di opere monumentali all'apparire di Jacopo della Quercia. Ma questi non lasciò eredi diretti. Il suo fido seguace, Pietro di Tommaso del Minella, più falegname che scultore, lavorò negli stalli della Cattedrale di Orvieto,[2] e poi assunse di fare la cappella di San Crescenzio nel Duomo, tutta a marmi, meno che in alcune figure d'angioli e in una mezza figura, forse di Dio Padre, nel culmine, che doveva eseguire in terracotta,[3] non bastandogli l'animo di farle pure di marmo; e alla fin fine non mise mano neppure alla costruzione della cappella.[4] Gli fu affidata la sepoltura del vescovo Carlo Bartoli, ma dati i disegni di essa chiamò ad eseguirla Giuliano da Como e, a lavorare negli ornati, Castorio di Nanni, che già gli era stato aiuto nelle sculture fatte per Jacopo della Quercia, e Francesco di Stefano e Lorenzo d'Andrea e Antonio Federighi[5] il quale, giovane nel 1444 quando si eseguiva quella sepoltura, parve più tardi raccogliere l'eredità artistica del grande senese.

Mentre Pietro del Minella si applicava particolarmente negli stalli del coro di Orvieto e dello Spedale di Siena,[6] Turino di Sano e Giovanni di Turino, più che nell'intaglio in marmo, attesero all'oreficeria. Il primo lavorò per il palazzo

[1] Campori, *Notizie sulle maioliche*, Pesaro, 1879.
[2] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 159, 202, 222, 225.
[3] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 226, 228.
[4] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 227 e 228.
[5] Milanesi *Documenti* cit., II, pag. 223 e 224.
[6] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 287 e 288.

Fig. 64 — Milano, Museo Archeologico. Terracotta.

della Signoria e per il Duomo una statuetta d'argento « bene fatta e bene tratta »,[1] finchè nel 1417 ebbe a compagno di lavoro suo figlio Giovanni. Insieme assunsero di eseguire due storie per il fonte battesimale, proprio quando a sua volta Jacopo riceveva l'allogazione d'altre due. Dovevano finirle in breve tempo, ma per la mancanza di materiali e per altro, solo nel 1427, allorchè il Ghiberti si preparava a indorare le sue, le consegnarono:[2] l'una rappresentante la *Nascita di Giovanni*, l'altra il *Precursore che predica mentre Cristo si approssima*. Questa, per forme ancora trecentesche, mostra l'orafo che continua secondo tendenze tradizionali, punto scosso dalle opere esemplari di Jacopo della Quercia: quella invece ci rappresenta un maestro che si attiene al solenne esempio, sforzandosi a togliere le fasce e a dar vesti ai corpi delle figure, a rendere la distanza nei piani e la verità dell'ambiente. La prima appartiene a Turino di Sano, la seconda a Giovanni suo figlio[3] che, nelle tre statuette (la *Carità*, la *Prudenza* e la *Giustizia*) delle nicchie angolari del bacino del fonte, riafferma maggiormente le stesse tendenze imitatrici e conserva gli stessi caratteri nelle teste grasse dal mento brevissimo e nelle pieghe delle vestimenta aggirate.

Giovanni di Turino eseguì anche lo sportello del fonte,[4] con la immagine della Madonna in rilievo che pare sbalzato più che gettato in bronzo, e due putti intorno alla cupola di quello, i quali vivamente contrastano con gli altri così vivi di Donatello, per quel loro aspetto non infantile e il movimento stentato. Fece altri lavori d'orafo: due angioletti d'argento da regalarsi al Papa (1428), insieme con Niccolò Treguanucci; un'*Assunta* per il Duomo, rubata

[1] Borghesi e Banchi, op. cit., pag. 67. — Milanesi, id., pag. 62 e 67.

[2] Milanesi, id., pag. 86 e seg., 92, 120.

[3] Lo Schubring (*Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907) assegna l'una e l'altra a Giovanni Turino. È probabile che a Turino di Sano appartenga anche una statua in legno di San Giovanni Battista esistente nel Seminario vescovile di Montalcino. (Riprodotta dal Ricci, op., cit., fig. 115).

[4] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 161.

Fig. 65 — Venezia, Santa Maria de' Frari, Sepolcro del Beato Pacifico.
(Fotografia Alinari).

nel 1438 e ritrovata nelle mani di un prete; una statua di argento per il Duomo eseguita con Lorenzo suo fratello (1444); le statue di una Madonna e dei Santi Pietro e Paolo per il palazzo della Signoria (1440-1444); e doveva eseguire una cassetta di rame per la cappa di San Bernardino, quando fu sorpreso da morte (1455).[1] Gli è attribuita la lupa di bronzo[2] che egli dorò nel 1430, quella che sta sopra una colonna innanzi al Palazzo Pubblico di Siena.[3]

Giovanni di Turino lavorò anche in marmo, e suoi sono due lavamani, l'uno nella sagrestia del Duomo di Siena, l'altro nella cappella del Palazzo Pubblico. Nel 1427 prese a fare una delle statue per la Cappella della Piazza,[4] e, circa a quel tempo, tanta è la somiglianza con la storia in bronzo della *Nascita del Battista*, dovettero essere eseguite da lui, per un altare del Duomo di Siena, parecchie formelle in marmo delle quali rimangono i *Quattro Evangelisti* e un *San Paolo* (fig. 66). Intagliò anche il legno, e noi ascriviamo al suo tempo primitivo, quando agli influssi paterni cominciarono ad accordarsi quelli di Jacopo della Quercia, la piccola statua di *San Giovanni Battista*, nella sagrestia di San Giovanni a Siena, un tempo nel culmine del fonte battesimale.[5] Con tutta probabilità gli appartengono pure le due statue in legno colorato componenti l'*Annunciazione*, nel Santuario di San Galgano a Siena;[6] e una Madonna in terracotta nel Rijksmuseum di Amsterdam.[7]

Compagno di Giovanni di Turino fu Goro di ser Neroccio, il quale, nel 1428, per il fonte battesimale di San Giovanni scolpì la figura della *Fortezza*,[8] in cui appare lo

---

[1] Borghesi e Banchi, op. cit., pag. 127 e in nota, 130. — Milanesi. *Documenti* cit., II, pag. 86, 120, 137, 175, 184, 221, 315.

[2] Schubring, op. cit., pag. 33.

[3] Borghesi e Banchi, op. cit., pag. 94.

[4] Milanesi, *Documenti* cit., I, pag. 251, 252.

[5] Schubring, op. cit., pag. 50 e 51.

[6] Schubring, op. cit., pag. 36 e 37 — Il conte Gamba attribuì le due statue a Goro di ser Neroccio (cfr. C. v. Fabriczy, *Beilage z. Allgem. Zeitung*, II, 16, 1906).

[7] Schubring, op. cit., pag. 51

[8] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 87 e 149.

studio da Jacopo in una maniera più forte e piena che non nelle statue del collega, le quali sembrano sbalzate nel metallo, per i lineamenti affilati, i capelli a cordoni, le mani lunghe e stecchite, le vestimenta a pieghe ramificate. Nacque Goro nel 1387, lavorò nel 1414, insieme a Mariano d'Ambrogio, due trombe d'argento « bene squillanti », per la Signoria, e nel 1415 un calice con metalli traslucidi già nella Collezione Debruge-Duménil a Parigi;[1] fu nel 1425 in rapporto col Ghiberti che gli prestò « le carte degli uccelli »; eseguì scodelle d'argento (1428), un turibolo per l'Ospedale della Scala, un calice, che tuttora si ammira, per l'arcivescovo di Siena, da lui firmato,[2] reliquiarî e tra gli altri uno per il braccio di San Biagio, che ancora si conserva in quell'Ospedale,[3] e uno nella Cattedrale di Massa Marittima.[4]

Un altro orafo, compagno nella sua giovinezza al padre di Giovanni di Turino, fu Giacomo d'Andreuccio, detto il Mosca, distratto forse dalle cariche civiche ad occuparsi particolarmente dell'arte sua. Per quaranta anni stette tra i governatori della Repubblica, e fu gonfaloniere del Terzo di Città, priore degli ufficiali di Mercanzia, consigliere dell'Opera del Duomo, provveditore di Bicherna, ufficiale di Dogana e de' Paschi. Sappiamo che fece trombe d'argento con le armi senesi in ismalto per la Signoria (1412), collaborò con Turino di Sano nel fare per il Duomo le statuette d'argento di *San Vittorio* e di *San Crescenzio*, eseguì tabernacoli (1409 e 1412) e candelieri (1434-1440).[5]

Ma di tutti può ripetersi ciò che Jacopo della Quercia stesso scrisse negli ultimi suoi giorni, sulla mancanza ch'era allora in Siena di « maestri sufficienti al lavorare d'intaglio e di fogliame ».

---

[1] LABARTE, *Description d'objets d'art qui composent la Collection Debruge-Duménil*, Paris, 1847.

[2] CORRADO RICCI, op. cit., pag. 57.

[3] MILANESI, *Docum.* cit., II, pag. 120, 141, 150, 186, BORGHESI e BANCHI, op. cit., pag. 77

[4] CORRADO RICCI, op. cit., pag. 56.

[5] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 62, 63, 120, 163, 256. — BORGHESI e BANCHI, op. cit., pag. 72 e 73.

* * *

Lorenzo Ghiberti, nato l'anno 1378 da Cione di ser Buonaccorso di Pelago e da madonna Fiore, fu educato nell'arte dell'oreficeria da Bartolo di Michele, che l'ebbe caro come figlio, tanto da farlo chiamare per molto tempo Lorenzo di Bartoluccio. Fu in Roma verso la fine del '300, quando uno scultore eseguiva il monumento del cardinale Adam di Hartford († 1397) in Santa Cecilia, e si ritrovava presso San Celso la statua dell'Ermafrodito, che egli giudicò « fatta con mirabile ingegno ».[1] Ammirò allora gli affreschi di Giotto e di Pietro Cavallini, desideroso più di pitture che d'altro, come si dimostra per i *Commentari* da lui scritti tardi, dopo che ebbe dato molti anni alla scultura, e ne' quali tuttavia sono ricordate particolarmente e in maggior numero le opere di insigni pittori, perchè in gioventù l'animo suo, come egli stesso lasciò scritto, « alla pittura era in gran parte vòlto ».[2] Nel 1400, sopravvenuta la peste a Firenze, andò a Rimini con un pittore[3] chiamato da Carlo Malatesta, Signore del luogo, a dipingere una sala del castello; e coadiuvò l'amico nel lavoro, sentendosi disposto a darsi tutto alla pittura per le attitudini naturali, per le lusinghe d'onore e di guadagni, per gl'incitamenti del compagno e per le promesse del Malatesta. Intanto gli amici di Firenze scrivevangli del concorso bandito per la seconda porta del Battistero; ed egli, chiesta licenza dal Signore e preso commiato dal compagno, tornò in patria e si accinse alla prova, consistente « in una storia di bronzo della medesima grandezza che erano quelle della prima porta »[4] di Andrea da Pontedera. La storia scelta per saggio: il *Sacrificio d'Isacco*. Competitori: Filippo di ser Brunellesco, Jacopo della Quercia, Niccolò

---

[1] Carl Frey, *Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore fiorentino, scritta da Giorgio Vasari, con i commentari di Lorenzo Ghiberti*, Berlin, 1886.

[2] Carl Frey, op. sudd.

[3] Il Perkins, *Ghiberti et son école* (Paris, 1886), suppone, ma senza sicuro fondamento, che si tratti di Antonio Vite.

[4] Vasari, *Le Vite*, II.

Lamberti, Niccolò di Luca Spinelli orafo, Francesco di Domenico del Valdambrino senese, Simone da Colle detto de' Bronzi.[1]

Chiuso il concorso, « mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti, et da tutti quelli che si provarono meco », scrive il Ghiberti.[2] Veramente, secondo l'Anonimo (il supposto Antonio di Tuccio Manetti), il Brunellesco cedè l'opera al Ghiberti non per convincimento della propria inferiorità, ma per isdegno che i Consoli l'avessero allogata a loro due insieme, quand'egli a farla voleva esser solo.[3]

Brunellesco, nel saggio del concorso (fig. 67), diede all'angelo un grande impeto: par che il figlio dei venti si slanci fuor dalle nubi, e arresti con piglio sicuro la mano d'Abramo, che sta per compiere il sacrificio d'Isacco, cui ha preso il collo all'improvviso e stretta la testa per sgozzarlo ferocemente. L'angelo del Ghiberti (fig. 68) par che nuoti sulle nubi, additando con una bella manina il montone ad Abramo che, con gli occhi quasi chiusi, sta per compiere l'ordine di Dio. Isacco, nel saggio del Brunellesco, si contrae tutto, si storce e grida; in quello del Ghiberti si volge compostamente. Il gruppo del Brunellesco manca di linea, nell'angiolo che fa un grand'arco con le braccia e in Isacco che si storce, e par che tenti di alzarsi, di fuggire, e si dibatta disperato nella stretta paterna; il gruppo del Ghiberti trova la linea nella composta figura ben drappeggiata di Abramo e in quella d'Isacco ginocchioni, che piega leggermente, sul fianco a destra, senza contrazione ne' muscoli, il bel torso studiato dall'antico.[4] Trasse pro il Brunellesco delle sue cognizioni dell'antichità classica, rappresentando, presso l'asinello che porta le legna per il sacrificio, un servo di Abramo come un Cavaspino clamidato e un altro servo come un atleta con lo strigile, volendo esprimere il contrasto del mondo pagano

[1] *Commentari del Ghiberti* nell'edizione sudd. del FREY.

[2] *Commentari* cit.

[3] *Vita di ser Brunellesco scritta da anonimo contemporaneo autore* (FREY suddetto, *Vita*, III-IV).

[4] JULIUS VON SCHLOSSER, *Ueber einige Antiken Ghibertis* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, pag. 152).

della presentazione che di Isacco patriarca fece San Paolo nella lettera ai Galati come di figura del Redentore; e il Ghiberti invece si contentò di fiorire alla gotica la faccia anteriore dell'ara. Nel rappresentare il montone, Filippo Brunellesco pensò al modo con cui fu scolpito in antico. con una zampa sollevata sul capo, mentre il Ghiberti lo fece accosciato sopra una rupe frastagliata e scheggiata, non corrispondente, come nel quadrilobo del rivale, all'antica forma de' tronchi d'albero tagliati da colpi di scure. Mentre il Brunellesco segna appena qualche fila di rombi nell'orlo del manto del Cavaspino, il Ghiberti dà a'suoi personaggi vestimenta ricercate con orlature a ricami.

I due bassorilievi segnano le tendenze dell'arte dei due giovani maestri: ricercatrice d'eleganze nel Ghiberti, della forza, dell'espressione, della profondità del significato nel Brunellesco. Però questi è ancora trecentesco per la forma. e si connette per il disegno a Spinello aretino, per il rilievo alle tradizioni scultorie pisane: tale si mostra Abramo dalla lunga chioma e dalla grave barba, avanzatosi a gran passi come spinto dal destino verso la vittima. Quel tondeggiare del suo manto, che fa conca a mezzo della figura, quel cadere a curve gotiche della tunica caudata, son forme proprie de' Trecentisti; e quantunque il Brunellesco siasi ingegnato a render meno geometriche e dure le curve de' piegoni del manto di Abramo di quello che si facesse prima dagli scultori, la discendenza sua dai vecchi maestri è palese e nella testa del Patriarca, con i capelli cadenti a spira sul collo, e in quella dell'angiolo, tonda e grassoccia come soleva fare l'Orcagna. Moderno è il Brunellesco nello studio dell'espressione e dell'intimo significato delle sue immagini, ma di una sincerità primitiva, noncurante di linee e di effetti. Notisi com'egli indichi l'atto d'Abramo che afferra Isacco col pollice puntato al mento e con le altre dita strette al collo; il dolore del padre con le sopracciglia contorte; lo spavento del figlio con l'angolo circonflesso delle sopracciglia e la tensione dei

muscoli; il ripiegarsi inerte del braccio di Abramo stesso per la stretta sovrumana dell'angiolo; l'ansia dell'angiolo, araldo del cielo, temente di non giungere in tempo a sospendere il

Fig. 68 — Firenze, Museo Nazionale.
Ghiberti: Saggio per il concorso della seconda porta del Battistero.
(Fotografia Alinari).

sacrificio inumano, proteso, affannato, con le vene del collo gonfie, con la tunica svolazzante. Eppure il Brunellesco è più gotico, più arcaistico, più arricciato del Ghiberti, benchè mostri di assimilare dall'antico gli elementi per rifarsi. Il

Cavaspino e il gladiatore sono là a dimostrarlo: quest'ultimo con la forza, l'agilità delle membra, quali vedremo quasi un secolo dopo ne' Lanzi dipinti da Luca Signorelli. Ma il Ghiberti, nel suo bassorilievo meno vivo, si curò di molte cose alle quali il Brunelleschi non applicò l'energia, principalmente del modo di riunire le figure nel paese: la roccia su cui esse stanno si addentra, s'affonda, e s'innalza dietro quelle come cortina; mentre nel bassorilievo del competitore il primo piano pare scavato, e il secondo, su cui Abramo s'avanza, prende la forma di spianata o di base, non lontana dal primo piano, ma come sovrastante ad esso. E fece il Ghiberti più lontano l'angiolo, ricorrendo a dargli proporzioni minori del resto, lasciando intravedere le ricerche che poi gli permetteranno di rendere i trapassi da piano a piano, le lontananze, il degradare delle cose secondo le distanze, il diminuire progressivo delle figure verso il fondo. Dunque mentre il Brunellesco ancora esprime la sua forza grandissima a fatica, quasi che la ricerca tecnica non segua quella elaborata del significato e dell'espressione, il Ghiberti appare, per la tecnica esperienza, con la sua individualità fresca e giovanile, con nobilissima grazia, con signorile eleganza. Al Brunellesco che vivifica la tradizione, il Ghiberti contrappose l'arte che trovava il fine in sè stessa.

« A 23 di novembre del 1403 si dà a fare la seconda porta di San Giovanni a Lorenzo di Bartolo e a Bartolo di Michele suo padre orafi ». Così lesse tra le carte dell'Opera del Duomo l'erudito Tommaso Patch, e pubblicò in uno spoglio diligente l'anno 1773. [1] Oltre Bartolo di Michele, Lorenzo Ghiberti ebbe aiuti al lavorio della porta Bandino di Stefano, Domenico di Giovanni, Michele dello Scalcagna e Michele di Niccolaio, [2] Bernardo di Piero, probabilmente

[1] *La porta principale del Battistero di San Giovanni, incisa in Firenze in trentaquattro fogli aperti* da FERDINANDO GREGORI e TOMMASO PATCH (Antonio Cocchi) *nel 1773, e dedicata all'arciduca Leopoldo I.* Il libro, assai raro, è stato ripubblicato dal MÜNTZ in *Les archives des Arts* (Première série, Paris, 1890).

[2] Cfr. oltre l'opera sudd., il *Commentario alla Vita di Lorenzo Ghiberti* di GAETANO MILANESI (VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, II, pag. 253).

il Ciuffagni, [1] Maso di Cristofano, da non confondersi col celebre Masolino da Panicale, [2] Donatello, Jacopo d'Antonio da Bologna, Antonio di Tommaso nipote di Bandino, forse lo stesso Antonio Mazzingo orefice nominato dal Vasari nella vita d'Antonio Pollaiuolo. [3] In una seconda convenzione del primo di giugno 1407, fatta col solo Ghiberti, si dice, « che Lorenzo seguiti il lavoro cominciato della detta porta e finchè non sarà finito non possa pigliare a fare altro lavoro senza licenza de' Consoli; e finito che sarà debba aspettare un anno per vedere se dall'Arte gli vorrà esser dato a fare altro lavoro. Debba avere per suo magistero fiorini dugento l'anno. Debba ogni giorno che si lavora. lavorare di sua mano tutto il dì, come fa chi sta a provvisione, e scioperandosi, lo sciopero gli debba essere messo in conto e scritto in su un libro fatto a posta. Debba Lorenzo lavorare di sua mano in su cera e ottone, e massimamente in su quelle parti che sono di più perfezione, come capelli, ignudi e simili. Debba trovar egli i lavoranti, ma il salario sarà loro stabilito dai Consoli. Non debba mettere se non la sua fatica e magisterio, e ogni materia e strumenti gli debbano essere dati dall'Arte ». In questa seconda convenzione compariscono gli stessi lavoranti come aiuti del Ghiberti, eccetto Michele dello Scalcagna, Michele di Niccolaio, Antonio di Tommaso e Jacopo d'Antonio da Bologna, invece dei quali figurano molti altri che nella prima convenzione non sono; [4] e Bartolo di Michele non è più indicato a fianco di Lorenzo, come condirettore dell'opera, ma tra gli aiuti Francesco di Giovanni detto Bruscaccio, Cola di Liello di Pietro da Roma, Francesco di Marchetto da Verona, Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, detto il Facchino, maestro An-

[1] Nel *Commentario* sudd. dicesi che Bernardo di Piero Ciuffagni non è da confondersi con Bernardo di Piero, il quale comparisce tra i lavoranti alla porta nella più antica convenzione, e che il primo solo entra in iscena nella convenzione del 1407. Ma del secondo poi il Milanesi dimentica di darci notizia.

[2] Vasari, II, nota del Milanesi, a pag. 264.

[3] Vasari, II, nota del Milanesi, a pag. 255.

[4] *Commentario* sudd., pag. 256.

tonio di Domenico di Cicilia, Zanobi di Piero, Niccolò di Lorenzo, Jacopo di Bartolomeo (fanciullo), Giuliano di Monaldo, Pagolo di Dono. detto Paolo Uccello (garzone di bottega), Matteo di Donato, Niccolò di Baldovino, Bartolo di Niccolò. [1]

La seconda porta del Battistero fu compiuta nel mese d'aprile del 1424. « A dì 20 d'aprile 1424 », scrive il cronista Cambi, [2] « la prima porta di metallo dorato fu messa dove sono le colonne di porfido », cioè dalla parte che guarda Santa Maria del Fiore, nel posto ove da quasi un secolo era stata l'altra di Andrea Pisano. Come questa, la nuova porta è spartita in ventotto quadri cinti da cornici, tra le quali corre una fascia adorna, non di punte e borchie a mo' di gemme e diamanti, ma di fregio d'ellera con bacche, con insetti e bestioline. Nei punti ove le fasce s'incrociano, sono teste di leone, sulla porta di Andrea, teste umane sporgenti da tondi, su quella del Ghiberti. In ogni spazio chiuso tra le fasce stanno i bassorilievi figurati entro quadrilobi: venti nella parte superiore con soggetti del Nuovo Testamento, otto più bassi. come in sullo zoccolo. rappresentanti i quattro Evangelisti e i quattro Padri della Chiesa, meditabondi sui libri sacri, nel modo con cui si figurarono di consueto. Forse il Ghiberti eseguì queste formelle senza curarsi del loro effetto d'insieme, così che nella portella di destra vi sono figure volte a destra e in quella di sinistra altre che guardano a sinistra, non dirette insomma verso l'asse mediano. [3] Le figure sono lunghe, con piccola testa, come intagliate in un cono, tutte coperte da paludamenti o da semplici manti che formano facili pieghe, arcuate, calligrafiche. Sono disposte come quelle d'Andrea sopra un piano

---

[1] Nel *Commentario* sudd., il MILANESI per equivoco fa partecipare al lavoro della seconda porta parecchi maestri che furono adoperati solo nella terza.

[2] La cronaca è nelle *Delizie degli eruditi toscani* per il P. ILDEFONSO DA SAN LUIGI.

[3] Lo SCHMARSOW, in una memoria pubblicata nel 1899 a Lipsia nel vol. XVIII della R. Società Sassone delle Scienze, suppose che sia avvenuto uno spostamento nelle formelle rappresentanti i quattro Dottori della Chiesa (*Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des florentiner Baptisteriums*).

in iscorcio, non retto però da mensoline, ed hanno i piedi non tangenti alla linea più avanzata del piano, entro il quale si movono anzi liberamente. Ad ogni modo, nonostante queste libertà dell'arte progredita, è chiaro che Lorenzo si studiò di raffrontare la sua porta con l'antica d'Andrea da Pontedera. La serie de' bassorilievi, con le istorie del Nuovo Testamento, non continua dal basso all'alto del battente di sinistra e quindi dall'alto al basso del battente di destra, come fece quello scultore per le storie di San Giovanni nella prima porta del Battistero, ma si dispone in tante zone che si stendono lungo l'uno e l'altro battente, come se la porta fosse fatta di un pezzo.

Le istorie cominciano con l'*Annunciazione*. Si vede la Vergine innanzi a un'edicola, corrispondente in qualche modo ad altra di Pietro Cavallini ne' musaici di Santa Maria in Trastevere, tanto ammirati dal Ghiberti. Il corpo dell'Annunciata, scrive il Toschi,[1] « è fatto con larghezza magistrale: visto da vicino, pare poco più di una pallottola informe con piccole prominenze, ma alla distanza dovuta una di esse, battuta dalla luce, si profila in forma di naso, un'altra indica la bocca, due depressioni in ombra le orbite degli occhi, e in tutto il viso ingenuo della fanciulla di Nazareth ». Il movimento della figura disegna una curva gotica; e l'Arcangelo scende dal cielo innanzi a lei puntando i piedi su alcune brevi nuvolette, che sembrano schegge volanti sotto le piante del messo celeste, a mo' delle forme in uso nel Trecento.

Segue all'*Annunciazione*, la *Natività di Gesù*, nella quale la Vergine prende l'atteggiamento classico a guisa delle defunte sulle urne etrusche, quali furono in quella scena richiamate dai Pisani; i pastori e l'angiolo che vola a dar loro l'annuncio sono reminiscenze del saggio presentato dal Ghiberti al concorso. Nella *Adorazione de' Magi* (fig. 69) è notevole il vivacissimo bambino che sembra sgusciare dalle

[1] Gian Battista Toschi, *Le porte del Paradiso*, in *Nuova Antologia*, 1879.

mani della Vergine; tonde sempre le teste con bioccoli di capelli ricciuti; i drappeggiamenti, ricercati, a onde stringentisi alle forme, con lembi sulle spalle ripiegati a esse. La *Disputa nel Tempio* avviene poi come davanti a un presbiterio, nella crociera d'un edificio a tre navi. Il *Battesimo* può considerarsi il semplice abbozzo della rappresentazione che, a piani più schiacciati, il Ghiberti eseguirà per il fonte battesimale di San Giovanni in Siena. Vien quindi la *Tentazione del demonio* (fig. 70): sull'erta d'un monte, attorniato da uno stormo d'angioli, Gesù respinge le proposte del demone il quale arretra spaurito. La folla d'angioli incoronati di rose, volanti intorno a Cristo, è un'invenzione pittorica del Ghiberti, che più libero poi dalle prescrizioni dategli per raffrontare alla prima porta di Andrea Pisano, li farà spiegare le ali leggiere intorno alle imagini sacre. Satana, senza le ali di pipistrello e le corna di montone e le zampe di falco, parrebbe un antico filosofo; la sua testa par ricavata dal tipo d'Ercole, ma, come sempre, il Ghiberti riduce, trasforma gli esemplari, tanto che non si saprebbe esattamente indicare la fonte delle sue invenzioni. Cristo, piegato il capo come se sentisse ribrezzo di Satana, non ha la maestà che l'arte trecentesca seppe dargli e che Masaccio gli ridarà. Natura dolce, femminea, il Ghiberti par che non possa esprimere la forza fisica e morale; delicato, grazioso, non sa tendere i muscoli, nè fare scoppiar la passione, nè assurgere alle alte concezioni della divinità; si contenta delle sue elaborate imagini, dei suoi angioli divoti e belli. In queste ultime scene il piano non è più un tronco di legno scheggiato, come lo fece Andrea Pisano, ma a strati rocciosi che s'addentrano prospetticamente: primo accenno alla grande riforma che il Ghiberti compirà, quando, invece d'un forte rilievo sopra un fondo unito, segnerà pittoriche scene con le gradazioni delle proporzioni e dello spessore delle figure e delle cose nello spazio, a seconda delle distanze.

Nel bassorilievo seguente, la *Cacciata de' mercanti dal Tempio* (fig. 71), è reso il pigiarsi della folla che si sospinge impaurita dalla sferza di Cristo; ma i mercanti non hanno

Fig. 69 — Firenze, Battistero. Ghiberti: Particolare della seconda porta. (Fotografia Alinari).

tratti caratteristici, anzi sono nobilitati dal Ghiberti, che fece il rivendugliolo caduto a terra sul suo banco come un gladiatore stramazzato il quale tenti di rialzarsi. Segue la *Vocazione degli Apostoli*, dove pare che Lorenzo sia ricorso al musaico della *Navicella* di Giotto in San Pietro. Indi la simmetrica *Trasfigurazione* e la *Resurrezione di Lazzaro,* nella

quale il Ghiberti accerchia di figure il Redentore, che non ordina alle potenze misteriose della vita di riapparire nella mummia, ma guarda verso le sorelle di Lazzaro che lo scongiurano. Affollando tante persone nella scena, lo scultore

Fig. 70 — Firenze, Battistero. Ghiberti: Particolare della seconda porta. (Fotografia Alinari).

toglie libertà all'azione, respiro ai protagonisti. Così pure nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, in quella siepe di gente innanzi alla porta merlata di Sionne; e così nell'*Ultima Cena*, vero e proprio assembramento. Ma l'aula è schiarata da bifore gotiche, le quali segnano l'abbandono de' fondi

architettonici tratti da antichi maestri; e il paese, nella scena successiva di *Gesù nell' Orto*, è ricco d'alberi non stilizzati, non a foglie compresse sul fondo. Nell'*Arresto di Gesù* la

Fig. 71 — Firenze, Battistero. Ghiberti: Particolare della seconda porta. (Fotografia Alinari).

scena è densa; nella *Flagellazione* (fig. 72) è rigorosamente simmetrica: qui Cristo è pensoso ma calmo, senza serenità divina, senza dolore umano. Seguono: *Pilato che si lava*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocefissione*, la *Resurrezione*, col paese ricco di vegetazione orientale, e infine la *Pente-*

coste.[1] Di mano in mano che procedeva nel lavoro, il Ghiberti, ampliava il fondo, e si arrendeva sempre più alle leggi prospettiche. Non in tutte le rappresentazioni abbiamo la finezza,

Fig 72 — Firenze, Battistero. Ghiberti: Particolare della seconda porta. (Fotografia Alinari).

la cura, la diligenza del saggio presentato al concorso, risultato veramente, come dice il Vasari,[2] « con amore e pazienza tale che non si poteva condurre nè finire meglio ». Se si confronta

[1] Pubblicata dal PERKINS, op. cit., pag. 31, come rappresentazione delle *Saintes femmes au tombeau du Christ.*

[2] VASARI, *Vite*, ed. cit., II, pag. 225 e seg.

il torso ignudo di *Cristo flagellato* con l'altro simile d'Isacco, nel saggio di concorso, si vedrà che quello non ha il lustro delle carni, nè lo studio diretto dal vero nella sua fattura rotondeggiante e sommaria. Quasi pensasse che all'aria aperta certe finezze sarebbero andate perdute, l'artista modellò i bassorilievi della porta più rapidamente, li rinettò o cesellò con minor diligenza. Ma tutte le figure hanno un gran decoro, una compostezza nobile e tranquilla, alquanta ricercatezza ne' manti ripiegati sulla spalla sinistra, poi stretti al braccio sinistro, avvolti a mezzo il corpo, formanti sotto il cinto una conca, per scendere con una curva e lunga linea, come di scimitarra, sino al collo del piede. Non vi è nel racconto l'attitudine a sorprendere aspetti caratteristici, istanti drammatici, fiammeggiamenti di vita, ma un senso squisito di misura e di grazia, un ritmo armonico di forme.

Lorenzo Ghiberti si era obbligato di non fare altro senza licenza de' Consoli durante il lavorio della seconda porta. Ma certo, s'egli non eseguì materialmente, diresse una nicchia di Orsanmichele, disegnò la statua marmorea di San Giacomo (fig. 73), dalle pieghe calligrafiche sue proprie, e il bassorilievo nella parte inferiore della nicchia rappresentante la *Decapitazione del Santo* (fig. 74), entro un quadrilobo, con tanti elementi che si trovano nelle formelle in bronzo della seconda porta del Battistero.[1] Non si sa quando la statua fosse scolpita, ma è supponibile nel primo tempo in cui Lorenzo lavorò nella porta, ritrovandosi di qua e di là dal quadrilobo gli ornati a spira che si vedono nell'ara

[1] MARCEL REYMOND (*La Sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école Florentine*, Florence, 1897), dopo avere molto esitato, attribuisce il *San Jacopo* a un maestro *plus âgé de Ghiberti de vingt ans environ.* I caratteri notati però dal Reymond stesso ci assicurano ch'essa è una delle statue eseguite sotto la sua direzione, al principio della esecuzione della seconda porta, quando non era permesso al Ghiberti di assumere altro lavoro. È probabile che sul principio si fosse rigorosi a fargli osservare i patti della convenzione, e dovesse affidare ad altri la statua e gli ornamenti della nicchia. Ricordiamo che il GHIBERTI nei suoi *Commentari* dice: « Ancora a molti pittori e scultori et statuarii ho fatto grandissimi honori ne loro lavori, fatto moltissimi provvedimenti di cera et di creta e a pittori disegnato moltissime cose; etiandio chi avesse avute a fare figure grandi fuori della naturale forma, ho dato le regole a condurle con perfetta misura » (FREY *Vita*, ecc., III, p. 54).

Fig. 73 — Firenze, Orsanmichele
Scuola del Ghiberti · Statua di San Jacopo.
(Fotografia Alinari).

del *Sacrificio d'Isacco.* Nel 1414, il primo dicembre, tolse a fare di bronzo la statua di San Giovanni Battista (fig. 75) per un'altra nicchia d'Orsanmichele:[1] tutte le convenzioni ghibertiane si raccolgono esagerate in quella figura dinoccolata, dalle spalle pioventi, nella testa lunga dalla ossatura grossa, dagli zigomi enormi, con la chioma a grandi ciocche, i lunghi baffi, la barba bipartita a riccioloni. Non è il Precursore entusiasta, non il Profeta venerando, non l'abitatore del deserto disfatto dai patimenti. Per fare un tipo solenne

Fig. 74 — Firenze, Orsanmichele.
Scuola del Ghiberti: Rilievo sotto la nicchia di San Giacomo.
(Fotografia Alinari).

ch'esprimesse la vita di sacrificio, il Ghiberti fece un mascherone, di maniera, come improvvisato con stoppa e gesso.

Si rivendicò pochi anni dopo, eseguendo la statua di San Matteo, di metallo (fig. 76), che gli fu allogata il 26 agosto 1419 per un altro pilastro d'Orsanmichele. Finito il modello nel 1420, pose la statua al posto nel '22.[2] Pur mantenendo il movimento torto delle anche e il grande piegone a scimitarra incurvata dal cinto sino al piede, la figura prende corpo, le spalle ricevono ampiezza, la testa assume gagliardia d'antico filosofo. San Matteo addita severamente, col braccio destro stretto dal manto, nel modo con cui si rappresentano

[1] *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Lorenzo Ghiberti* nelle *Vite* del Vasari, in appendice al *Commentario* del Milanesi, II, pag. 259.

[2] Baldinucci, *Vita del Ghiberti*.

Fig. 75 — Firenze, Orsanmichele.
Ghiberti: Statua di San Giovanni — (Fotografia Alinari).

Fig. 76 — Firenze, Orsanmichele. Ghiberti: Statua di San Matteo.
(Fotografia Alinari).

appunto gli antichi filosofi, il libro aperto dell'Evangelo. Così ci appare solenne il patrono dell'Arte del cambio, col manto di stoffa più fine e morbida di quello del Battista, e tutto meglio architettato e condotto, benchè la parte inferiore, svelta di linee, non corrisponda all'ampia parte superiore.

A qualche anno di distanza dall'esecuzione della statua di San Matteo,[1] il Ghiberti scolpì quella di Santo Stefano (fig. 77) per l'Arte della lana in Orsanmichele; e in essa meglio traspaiono le sue idealità nella gentilezza, nella dolcezza del giovanile diacono. Vi è ancora la gotica convenzione ne' risvolti del manto, nell'incurvarsi indietro delle vestimenta, nell'aggirarsi delle pieghe ad arco nel mezzo della figura, ma infine essa è meno fasciata e più piena delle altre. Tutta la persona ha dignità senza alterezza, nobiltà e candore di pensiero. Nelle statue precedenti, Lorenzo dimostrò quanto a fatica trovasse la forma monumentale: in quella di *San Giovanni* non riuscì a trasportare in grande scala le forme da lui usate nei piccoli bassorilievi, e gli vennero meno le proporzioni, gli restarono deboli gli attacchi delle membra; l'altra, di *San Matteo,* gli riuscì in parte, specialmente nella testa; in questa di *Santo Stefano* gli riuscì quasi tutto, perchè vi consacrò il proprio ideale di mitezza e di grazia.

Nel bassorilievo seppe meglio esprimere sè stesso (fig. 78). Ne abbiamo uno nella lastra tombale di Fra' Leonardo di Stagio Dati († 1423), maestro generale dell'ordine Domenicano:[2] essa è nel mezzo del pavimento di Santa Maria Novella, molto consumata, ma par di vedervi un partito di

---

[1] Nel prospetto cronologico suindicato manca la notizia dell'anno in cui fu allogata e di quello in cui fu compiuta la statua. Il REYMOND assegna al 1428 la sostituzione dell'antico *Santo Stefano* in marmo con questo del Ghiberti (M. REYMOND, *La Sculpture florentine. Première moitié du XVe siècle*, Florence, 1898, pag. 65). Lo SCHMARSOW, *Die Statuen an Orsanmichele*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthist. Instituts*, Leipzig, 1897, pag 48, scrive che la statua fu compiuta nel periodo 1425-1426.

[2] Fece anche il Ghiberti, come leggesi nel frammento di codice anonimo, estratto dal codice Magliabecchiano: « Nella chiesa de fratj di Santa Croce fece di maɣmo la sepoltura di Lodovico degli Albizi et di Bartolomeo Valori » (C. FREY, op. cit., pag. 62). La prima, oggi molto consunta, fu disegnata soltanto dal Ghiberti, come si sa da lui stesso, che ne' *Commentari*, indicandola, dice: *feci produrre di marmo*, ecc

Fig. 77 — Firenze, Orsanmichele. Ghiberti: Statua di Santo Stefano.
(Fotografia Alinari).

pieghe naturale più del solito. Due altri bassorilievi gli furono allogati nel maggio del 1417 per il fonte battesimale di San Giovanni di Siena. Recatosi il Ghiberti in questa città, per vedere il da farsi, insieme con Giuliano di ser Andrea e con certo Bartolomeo, fu ricevuto a gran festa. Ma la prima storia, che doveva essere finita nel marzo del 1418, fu sollecitata nel 1420 invano. Nel '25, scrivendo all'Operaio del Duomo, lo scultore si scusava perchè, « causa la moria », i suoi lavoranti erano partiti da lui, ed egli stesso era stato a Venezia. In ogni modo, il 26 giugno di quell'anno mandò una storia quasi finita a Siena, ed anche l'altra, pregando però che gli fosse rimandata per lavorarci attorno. Nel 1427 furono dorati i due bassorilievi:[1] il *Battesimo* (fig. 79), e il *Re Erode che ordina l'arresto di San Giovanni* (fig. 80). Questo dovette essere eseguito prima di quello, che riflette in qualche modo le ricerche del Ghiberti nell'inizio della terza porta del Battistero.

Nel bassorilievo di *San Giovanni* ancora in atto di predire mali ad Erode mentre è condotto prigione dai satelliti del Tetrarca, i piani non indietreggiano come nel *Battesimo*; le due figure a destra, giovanili, dalla capigliatura a riccioli, ricordano i due assistenti nel *Sacrificio d'Isacco*; il fondo architettonico, benchè con pilastri più svelti e più elevato sopra le teste delle figure, tiene di quello della formella con la *Cacciata de' mercanti dal Tempio*; la base del trono è ancora adorna da girari di foglie. Pare che il Ghiberti vi abbia raccolto l'esperienza fatta nel lavorare intorno alla seconda porta; ma nell'altro del *Battesimo* si presenta rinnovato. Come nel primo bassorilievo della terza porta del Battistero, qui si trova la indicazione del cielo, delle nuvole a cirri che rompono il fondo unito e piano; qui è il rilievo bassissimo, a stiacciato, disegnato e appena venuto su dal fondo; qui è la ricerca dell'effetto pittorico voluto dal Ghiberti nella terza porta.

[1] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 89, 91, 92, 114.

Fig. 78 — Firenze, Santa Maria Novella. Ghiberti: Lastra tombale di Fra' Leonardo di Stagio Dati.
(Fotografia Alinari).

Nel bassorilievo dell'*Arresto di Giovanni* l'edificio del fondo è coronato d'un fregio con festoni a foglie d'alloro, retti da bucrani. Erode, coperto d'un casco a conchiglia, come il milite nella *Flagellazione* sulla seconda porta, tiene il globo

Fig. 79 — Siena, San Giovanni. Ghiberti Bassorilievo nel fonte battesimale (Fotografia Alinari).

come un imperatore, e ordina ai soldati di condurre via il Battista, mentre la concubina del Tetrarca, con una mano sul seno, attende vendetta; intanto il Profeta alza la destra minacciosa e un soldato via lo respinge. Ma l'atto dei soldati non è violento, nè l'ordine di Erode risoluto, nè la brama di vendetta di Salome manifesta. Dietro al Battista è la solita

comparsa dell'uomo che porta una mano al petto, quale si vide anche nel bassorilievo del concorso. Insomma fin qui l'abile fonditore, il modellatore elegante non stampa membra vive, e neppure dimostra il suo genio pittorico. Anche nel

Fig. 80 — Siena, San Giovanni. Ghiberti: Bassorilievo nel fonte battesimale. (Fotografia Alinari).

Battesimo non rinuncia alle due figure che si guardano in viso, nè a quella con la mano al petto; San Giovanni nel battezzare fa un gesto sforzato; i due angioli a sinistra non tengono, come sempre, i panni per asciugare il Redentore, e par che stiano in colloquio, e si ammirino. Ma intorno a Gesù volgesi un' arcata d'angioli volanti, in adorazione, con

i capelli che ondeggiano al vento, con le ali distese sulle nubi che sembrano accerchiare il sole nascente; e sopra quella folata de' figli dell'aria, dalle vaghe teste pensose o sorridenti, l'Eterno apre le braccia, sporgendo a mezza figura tra le nuvole e le ali de' serafini, i quali protendono il capo come puttini fuori da culla di bambagia. Questa speciale cura nel rendere angioli e fanciulli, delicati corpi, atteggiamenti molli, si rivelò anche nella cassa per le reliquie dei Santi Proto, Giacinto e Nemesio (fig. 81), ora nel Museo Nazionale di Firenze, eseguita nel 1428.[1] Due angioli tengono un serto nella faccia anteriore della cassa, e sono come due antiche Vittorie, le quali perduta la maestà, la grandezza, la forza, si sieno trasfigurate in esseri fragili, delicati, leggieri che si movano al vento con ali di rondine.

Queste opere eseguite da Lorenzo Ghiberti mentre accudiva alla terza porta del Battistero, partecipano delle innovazioni che apportò in questa nel trattamento de' bassorilievi. L'orafo aveva viaggiato, aveva veduto molte opere d'arte nuova, dopo finita la seconda porta; nè poteva tener chiusi gli occhi agli ampî scenarî dipinti da Masolino e da Masaccio nella cappella Brancacci al Carmine, nè alle trasformazioni del bassorilievo per opera di Donatello. Il due gennaio 1425 gli fu commessa la terza porta, che doveva constare di venti storie del Nuovo Testamento e di otto Profeti; ma al Ghiberti urgeva di trovare libertà per lo svolgimento delle sue scene, così che solo verso il 1430, ridotti a dieci i bassorilievi, pare si sia accinto con lena all'opera. Dapprima s'intendeva di fare riscontro con la terza porta alle altre due, e ancora quando si fuse il telaio, poco prima del 1429, si mantenne la spartizione della porta in ventiquattro quadri, come si può vedere nella parte interiore della porta.[2] Convien credere

---

[1] Il Vasari riporta la iscrizione che Cosimo e Lorenzo de' Medici fecero apporre alla chiesetta del Monastero di Santa Maria degli Angeli, nella quale collocarono le reliquie de' martiri Proto, Giacinto e Nemesio. L'iscrizione reca la data 1428. E a questa si assegna la cassa per la custodia delle reliqune eseguita dal Ghiberti.

[2] Cfr. *La Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti* nelle *Ricerche sopra alcuni capo-*

Fig 81 — Firenze, Museo Nazionale. Ghiberti: Cassa per le reliquie dei Santi Proto, Giacinto e Nemesio.
(Fotografia Alinari).

quindi che le storie tratte dal Vecchio Testamento, secondo la distribuzione escogitata da Leonardo Bruni d'Arezzo, dovessero mutare di numero e di forma. « Io considero », aveva scritto il celebre umanista a Niccolò da Uzzano e ai compagni deputati dell'Opera, « che le 20 historie della nuova porta le quali avete deliberate che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose principalmente, l'una che sieno illustri, l'altra che sieno significanti. Illustri chiamo quelle che possono ben pascere l'occhio con varietà di disegno. Significanti chiamo quelle che abbino importanza degna di memoria. Presupponendo queste due cose ho eletto secondo il giudizio mio 20 historie, le quali vi mando notate in una carta. Bisognerà che colui che l'ha a disegnare sia bene istrutto in ciascuna historia, sì che possa ben mettere e le persone e gli atti occorrenti, e che habbia del gentile, sì che le sappia ben' ornare. Oltra all'historie 20 ho notato otto profeti, come vedrete nella carta. Non dubito punto, che quest' opera, com' io ve l'ho disegnata, riuscirà excellentissima. Ma ben vorrei esser presso a chi l'harà a disegnare per farli prendere ogni significato che la storia importa ».[1] L'Arte dei mercatanti di Calimala, lieta della lettera e delle spiegazioni di Leonardo Bruni, lo elesse socio d'onore;[2] ma gl' intendimenti del letterato contrastarono con le nuove tendenze dell'artista, che, per ridurre le storie e per guadagnare spazio, finì col togliere i Profeti dallo zoccolo, diciamo così, della porta, e col disporli nell' incorniciatura.

Nel 1425 dunque il Ghiberti ricevette l'incarico, obbligandosi di non accettare altra incombenza; nel '26 si lavorò intorno all'architrave della porta; nel '27 egli teneva a garzoni Papero di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fie-

---

lavori d'arte fiorentina di ENRICO BROCKHAUS, ed. ital. per cura di FR. MALAGUZZI VALERI, Milano, Hoepli, 1902.

[1] Questa lettera fu pubblicata male dal MILANESI nella nota al VASARI (a pag. 257, *Le Vite*, II), perchè là ove Leonardo Bruni scrisse delle *20 historie*, il MILANESI mutò il numero in *dieci storie*.

[2] BROCKHAUS, op., cit. *Documenti intorno alla esecuzione della porta.*

sole e Cipriano di Bartolo da Pistoia; nel '29 si fuse il telaio, che, per il mutamento nella divisione de' quadri, fu poi rifuso nel '37 nella parte esterna, quando già sin dall'anno precedente erano stati gettati i dieci bassorilievi e ventiquattro pezzi di fregi per le cornici, e il Ghiberti col figlio Vittorio e con Michelozzo attendevano a rinettare il tutto. Nel 1440 si aggiunge un nuovo collaboratore, Matteo di Francesco da Settignano, e nel 24 gennaio 1444, per tre anni, Benozzo Gozzoli. Nel '47 erano finite le dieci storie, ma mancava la cesellatura delle cornici, la modellatura e la fusione delle ventiquattro testine, l'intera grande ghirlanda della porta.[1] Lavorarono nel 1448, come collaboratori, Bernardo di Bartolomeo Cennini,[2] gli scalpellatori Matteo di Francesco da Settignano, Simone di Giovanni da Fiesole, Domenico di Antonio. Continuano gli scalpellatori il lavoro nel 1449; riappare nel '51 il collaboratore Bernardo Cennini; infine, nel '52, la porta è dorata e collocata a posto (fig. 82).

La prima storia (fig. 83) è popolata da una quarantina di figure, tutte disposte con grande equilibrio. Dio stringe la mano e infonde la vita ad Adamo, che punta il braccio destro sulla roccia come per sollevarsi e stende le torpide membra aggranchite: la rappresentazione del Cavallini ammirata in San Paolo fuori le Mura[3] suggerì quella composizione, che di progresso in progresso giungerà compiuta poi nella vôlta della Cappella Sistina con Michelangelo. Intorno al Creatore assistono quattro angioli a volo, divoti e belli, quali si vedono nella seconda porta, là dove è rappresentato *Cristo tentato da Satana*. Il piano s'addentra; e al limitare dell' Eden, presso la riva d'un torrente, al piede di alberi rigogliosi, Adamo steso a terra, con la testa poggiata alla destra, dorme e sogna, mentre Dio fa uscire dalla sua costola Eva che, ancora intorpidita, è sostenuta dagli

---

[1] Brockhaus, op. cit., *Documenti* cit.

[2] Fantozzi, *Memorie biografiche di Bernardo Cennini, orafo fiorentino*, Firenze, 1839.

[3] Brockhaus, op. cit., *Documenti* cit.

Fig. 82 — Firenze, Battistero, Lorenzo Ghiberti: Terza porta.
(Fotografia Alinari).

angioli. Qui pure il Ghiberti s'attenne a Pietro Cavallini, ma fece che gli angeli sollevassero in alto il corpo gentile, ne accerchiassero le braccia tornite e ne posassero caramente la destra, ancora senza forza, sopra la palma d'una mano dell'Eterno benedicente la bella creatura. I bambinetti alati che la reggono, la portano, le trasmettono il moto

Fig. 83 — Firenze, Battistero. Lorenzo Ghiberti: Particolare della terza porta. (Fotografia Alinari).

delle loro ali, ed ella s'innalza carezzata dagli zeffiri, e come il sole che spunta dirada le nuvole intorno a sè, la madre dell'umanità fa sventolare in giro i cirri, che s'aprono per lasciar trasparenza cristallina al fondo, su cui ella sorge luminosa di bellezza e di grazia; e sui cirri, nell'orizzonte, sette angioli con le braccia conserte o con le mani giunte si stendono in arco, ammiranti il fiore della creazione. A sinistra è l'Eden, e là in un verde recesso, ombreggiato da una palma e da altre piante sulle quali garriscono gli uccelli, Adamo ed Eva stanno presso l'albero del bene e del male, a cui

s'avvince il serpe dal capo di femmina lusingatrice; si ripete così la tradizionale composizione del *Peccato originale*. A destra è la *Cacciata dal Paradiso*. Soppresse le altre scene intermedie tra le due, il Ghiberti rappresentò Adamo ed Eva inseguiti dal cherubino, che vola e minaccia senza spada, come Masaccio lo figurò nella cappella Brancacci. Dietro all'angelo è l'Eterno mitrato con lo scettro, fra i cerchi celesti, con intorno una schiera d'angioli rombante. Qui il Ghiberti si presenta moderno, e potrebbe dirsi ascoltatore degli insegnamenti di Masaccio; e, quantunque il Vasari condanni il metodo di mettere in uno stesso bassorilievo varie azioni successive d'un medesimo soggetto, lo scultore se la cavò magistralmente facendo che le distanze dello spazio segnassero le distanze del tempo. Non con muri divisori, con erme, con stele o pilastrini divise, come in antico, le scene, ma si studiò di separarle nelle onde della luce. Trasformò così il bassorilievo in un quadro dove l'aria circola, in una scena pittorica dove tutto, per illusione visiva, prende il suo posto sul terreno che sfugge e s'avanza verso l'orizzonte coronato di nuvole. Gli alberi hanno perduta la forma schematica, e tra i rami pispigliano gli uccelli. Una melodia inizia il poema sacro: uno stormir d'ali, un fruscìo di corpi come di cigni a volo, una folata di nuvole sul cielo schiarato dall'aurora. Molti particolari iconografici furono abbandonati dal Ghiberti: non il nimbo al Creatore, non il bastone o lo scettro o il diadema ai satelliti del cielo. Tutto è espresso a nuovo con slancio di poeta.

Nel secondo bassorilievo è espresso il *Lavoro de' primi uomini*, il *Sacrificio di Caino e di Abele*, la *Uccisione di Abele*, il *Rimprovero di Dio a Caino* (fig. 84). Queste scene si svolgono tra i dirupi e una boscaglia, in forma diversa dalle tradizionali. Novissima la rappresentazione del lavoro de' campi, co' buoi che a fatica tiran l'aratro; ispirata dall'antico quella di Caino con la clava alzata su Abele, nell'atteggiamento d'Ercole che abbatte l'Idra; espressiva l'altra di Caino solo, errante, che

pare ribellarsi a Dio quasi per levare la propria voce su quella del sangue del fratello che grida dalla terra.

La terza formella comprende nel fondo l'arca a piramide; nel davanti, il *Sacrificio di Noè* e de' suoi, usciti dall'arca, e l'*Ebbrezza di Noè*. Qui il Ghiberti trovò unità maggiore che non negli altri bassorilievi, mettendo in lontananza la scena

Fig. 84 — Firenze, Battistero. Lorenzo Ghiberti: Particolare della terza porta. (Fotografia Alinari).

più antica, nel davanti le successive. Innanzi all'arca, Noè spicca con la sua famiglia, come un nume in un consesso dell'Olimpo; ma la scena non è chiara in quella lontananza. In primo piano Noè alza le palme, pieno di gratitudine, a Dio, presso all'altare; la famiglia del Patriarca, stretta in gruppo, con la testa china, con le mani giunte o conserte al petto, ascolta il patto di Dio. Su questa volgesi l'arcobaleno lievemente segnato; e con esso si mostra come il Ghiberti sapesse rendere perfino nel bassorilievo gli effetti dell'aria e della luce. Nell'*Ebbrezza di Noè*, questi è ricavato da una

deità fluviale, e non è chiaro lo scherno di Cam, nè vi si trova ciò che il Vasari descrisse.[1]

Il successivo bassorilievo è l'*Apparizione degli angioli ad Abramo* (fig. 85) nella valle di Mambre. I tre messi del cielo sono le solite gentili creature del Ghiberti, e Sara che solleva la tenda della porta è in costume di ancella, non vecchia, per la tendenza propria del maestro di render giovanili le fisonomie muliebri. Nel fondo, Abramo offre in olocausto a Dio il figliuolo unigenito, il diletto Isacco; e qui l'artista, più che nel saggio presentato al concorso, si attenne al racconto biblico. Inoltre qui Abramo è il vegliardo possente benedetto da Dio in tutte le cose, Isacco la vittima dolente; l'angiolo ha preso impeto, i servi sono divenuti semplici. Tutto è più schietto e più vero: davanti ad Abramo è il catino d'acqua con cui laverà i piedi agli angioli; presso ai servi, si vedono le boraccine e un sacco; l'acqua, dove l'asino si disseta, cade dalla rupe entro un bacino e ne esce e scorre in un solco rigando il suolo. Nel saggio presentato al concorso, Isacco era un bello studio di nudo, Abramo aveva un atteggiamento artificioso, i servi mettevano in mostra le ricche vestimenta. Qui tutto assume il proprio carattere, il paese si fa vario, gli scorci divengono arditi, i piani prendono il loro grado. Nè qui si moltiplicano e si susseguono le scene: ve ne sono due sole, una a sinistra e una a destra.

Nel quinto bassorilievo, l'architettura fiorentina del Quattrocento si disegna ne' casamenti del fondo. A destra, la *Nascita di Esaù e di Giacobbe*, in forma simile alle rappresentazioni consuete della *Natività di Maria*, con le comari ritratte da classiche immagini, ma vivamente rese ne' loro atti: notisi quella che porta una corba, protende il busto, s'incurva come fa chi abbia un peso sul capo. Appresso si vede la *Vendita della primogenitura* d'Esaù a Giacobbe; più

[1] « Uno che dorme non può imitarsi meglio, vedendosi lo abbandonamento delle membra ebbre, e la considerazione ed amore degli altri due figliuoli che lo ricoprono » (VASARI, II, pag. 240).

innanzi, l'*Ordine d'Isacco* di andare a caccia dato a Esaù, il quale è rappresentato come un bel paggio di corte signorile; nel lontano, *Esaù alla caccia.* Intanto *Rebecca consiglia Giacobbe,* e a sinistra vedesi l'*Inganno d'Isacco.* Qui il Ghiberti, quantunque abbia dato poca importanza alle scene secondarie, non si è trattenuto dal figurarle, e oltre alle tante cui

Fig. 85 — Firenze, Battistero. Lorenzo Ghiberti: Particolare della terza porta. (Fotografia Alinari).

abbiamo accennato, ve n'è un'altra: sulla terrazza del portico della casa, si vede *Rebecca che riceve da Dio la promessa di figliuolanza.* Tuttavia le figure del primo piano raccolgono l'attenzione, e quasi non ci s'accorge delle successive fasi del racconto così semplicemente indicate.

Nella sesta formella è espressa la *Storia di Giuseppe*; nel fondo, la *Vendita ai mercanti*; davanti, un gran movimento cittadino, figure che spuntano le une dietro alle altre, si uniscono in crocchi, e partono dopo aver preso il grano da un granaio in forma di tempio rotondo, nel quale il

Vasari notò figure in diversi modi che caricano grano e farine, ed anche asini straordinarî che non ci sono. Del resto, egli qui vide pure Giuseppe che interpreta il sogno della fame a Faraone, e gli onori che ne riceve, e il convito dato ai fratelli. Messer Giorgio Vasari non si scomodò certo a verificare sulla porta la giustezza delle descrizioni! Vi è in essa ancora la *Scoperta della tazza d'oro* nel sacco di Beniamino, e più indietro, *Giuseppe che si fa riconoscere dai fratelli*; ma non altro.

Segue un quadro, dove il Ghiberti trovò l'unità non raggiunta sin qui mai tanto completa, e tornò a forme delle prime rappresentazioni, figurando l'*Apparizione di Dio a Mosè sul Sinai*: Dio è seguito da molti angioli tra cirri, con ali sparte e con lunghe tube; il paese è costruito col monte dirupato a destra e gli alti alberi a sinistra. Meraviglioso bassorilievo, per l'agitarsi della folla, impaurita da tuoni, fulmini e clangore di trombe, implorante verso la vetta dove Mosè riceve le tavole della legge.[1] A mezzo il monte, Giosue aspetta; nel basso, Aronne insegue un guerriero ribelle. Tra la folla, le fanciulle d'Israele, come ninfe, come le Ore antiche, pronte alla danza.

Nell'ottavo scompartimento, il *Popolo d'Israele nel Giordano*, le tende degli alloggiamenti di là dalla riva, i dodici uomini scelti tra i figliuoli d'Israele, ciascuno con la pietra sulle spalle, da porsi nel luogo delle tende come monumento perpetuo del passaggio del fiume. Nel fondo, gl'Israeliti passano ancora innanzi alle mura di Gerico che cadono abbattute. La processione sacra si svolge nelle curve ellittiche della montagna, solenne, come il finale d'una grande azione di teatro: le torri, le mura si fendono, la città crolla.

[1] Allan Marquand (*A Terracotta Sketch by Lorenzo Ghiberti* in *American Journal of Archaeology*, 1894, pag. 207 e seg.) pubblica una terracotta, da lui acquistata a Siena, come abbozzo di un gruppo della storia di Mosè, opera del Ghiberti. Ma, a bene osservare, si scorge che le parti mutate dell'originale non hanno i caratteri del maestro. Vi manca in tutto quell'ondeggiamento delle vesti e de' capelli particolare di lui. Il copiatore, evidentemente per falsificare, ha imitato male e trasformato peggio, checchè pensi l'ottimo illustratore della terracotta.

Qui pure la successione degli avvenimenti è rapida, unita; la scena è ampia; l'effetto grandioso. Può dirsi che l'artista, tanto in questo come nel compartimento anteriore, siasi arreso al consiglio di Leonardo Bruni di modellare le scene più illustri e più significanti.

Nel riquadro successivo similmente rappresentò la *Battaglia contro i Filistei*, coi guerrieri che circondano la quadriga del duce. Nel momento in cui è ucciso il gigante Golia, la gente d'Israele e di Giuda si muove sino alla valle e alle porte di Accaron. E il Ghiberti rese la foga de' vincitori e lo sbigottimento de' vinti, zuffe e uccisioni, con un sentimento epico che mai si sarebbe supposto nel dolcissimo artista.

Nell'ultimo bassorilievo la scena è come innanzi a una cattedrale aperta a tre navi, simile a Santa Maria del Fiore, [1] fiancheggiata da loggiati: la regina Saba e Salomone s'incontrano sulla scalea del palazzo, tra due ordini di ancelle e di cortigiani, al cospetto del popolo. Con questo bassorilievo il Ghiberti compì l'opera eccelsa, forse pensando alla leggenda della croce su cui passò la regina Saba per recarsi da Salomone. Così le scene bibliche si giungono con questa ultima alle scene evangeliche, chè il legno della croce fu poi inalberato come vessillo della redenzione umana. Ma, nonostante lo sforzo di grandezza nel ricevimento solenne, tra il fiore delle corti di Saba e di Salomone, il bassorilievo appare più trascurato di tutti. A parte certe convenzionali figure di spettatori con turbanti a tre o quattro giri, le quali si ripetono davanti e nel fondo, qui il piano è inclinato tanto che il Ghiberti non riescì a piantare le figure su due piedi: quelle più avanzate hanno un piede in aria, o ne mostrano la pianta, il che si nota pure nel bassorilievo della *Benedizione di Giacobbe*. In questo quadro il maestro dimenticò le regole sempre applicate: prima di arrivare alla scalinata del palazzo del Re Salomone è un cancello, davanti al quale sono figure in pro-

[1] Cfr. a questo proposito il Brockhaus, *Ricerche* cit., pag. 11 e seg.

porzioni uguali ad altre che stanno dietro e in piani lontani. Inoltre, nella stessa linea, dove appaiono Salomone e Saba con le vesti schiacciate, si trovano figure tondeggianti, fortemente rilevate. Ma non si può credere che questo bassorilievo sia stato trascurato per esser l'ultimo, poichè nel 1437 era già eseguito in gran parte, e anzi, nonostante l'ordine in cui si trova, non va annoverato tra i più tardi della terza porta del Battistero.

L'incorniciatura delle due portelle è ornata di statuette di Profeti e di Sibille entro nicchie; e tra l'una e l'altra, di teste entro tondi, fra cui il proprio ritratto con le parole: LAVRENTII CIONIS DE GHIBERTIS — MIRA ARTE FABRICATUM. Nell'ornamentazione il Ghiberti (fig. 86-89) si studiò di render forme animali e vegetali, ma parecchi motivi sono stampati direttamente dal vero: qua e là si vedono frutta che nessuna stecca d'uomo potrà mai formare con tanta esattezza materiale, e si osservano certe foglie con le loro fibrille, picciuoli con nodi, ramicelli che nessuno strumento sottilissimo potrà mai così riprodurre. Altre foglie mostrano aver sofferto per il calco di gesso. Perchè resistessero, furono poste sopra un cuscinetto di creta, ma furono sciupate per l'adattamento a quello e per il gesso colatovi su per istamparle. Nonostante tanta spontaneità nelle forme naturali venuta meno, il Ghiberti seppe mettere insieme, in ciocche, con garbo di ghirlandaio, le frutta e i fiori e le foglie, nascondere i prestiti fatti alla natura tra le fettucce e i nastri. E fornì un modello di decorazione ricchissima, cogliendo la grande varietà delle forme naturali, esempio che non ebbe gran seguito fuor di Firenze, essendosi cercato ne' girari degli ornati romani altre forme, non mai così festaiuole. Come poi nelle decorazioni fiamminghe de' margini de' codici miniati, il Ghiberti aggiunse alle sue rame fiorite e alle sue ghirlande la famiglia delle bestiole che vivono tra l'erbe e i fiori, pur chiedendo direttamente aiuto alla madre natura; e stampò quanto più potè animaletti che brulicano, strisciano e volano,

Fig. 86 e 87 — Firenze, Battistero.
Lorenzo e Vittorio Ghiberti: Particolari delle ghirlande della terza porta.
(Fotografia Alinari).

Fig. 88 e 89 — Firenze, Battistero
Lorenzo e Vittorio Ghiberti: Particolari delle ghirlande della terza porta.
(Fotografia Alinari).

studiando poi di avvivare con la stecca e il cesello le stampe dei piccoli esseri morti. [1]

Mentre lavorava ne' bassorilievi della porta, nel 1432, Lorenzo ebbe l'allogazione della cassa di bronzo per le reliquie di San Zanobi. [2] Gli fu rinnovata nel '39, anno in cui fece per Eugenio IV una mitra d'oro con gemme e perle, che lo scultore stesso descrisse. [3]

Quando nel 1439, ai 18 di aprile, gli Operai di Santa Maria del Fiore allogarono di nuovo al Ghiberti la cassa di San Zanobi, la vollero arricchita nelle facce di tre storie co' miracoli del Santo, e che nella faccia di dietro fossero inscritte « certe lettere ed epitaffio, come sarà ordinato da messer Leonardo aretino cancelliere della Signoria ». Il lavoro fu compiuto nel 1446. [4] Evidentemente il maestro, ne' bassorilievi della cassa, profittò degli studii fatti per la terza porta. Rivediamo i buoi che tiran l'aratro del secondo quadro di essa; ritroviamo l'atto di adorazione di Abramo nella valle di Mambre in San Zanobi e in uno de' famigli inviati da Sant'Ambrogio a quel Santo. Nella faccia anteriore, sull'ampio fondo d'una città (fig. 90), si dispone in due ali la folla assistente al miracolo del Santo medesimo, che, innalzate al cielo le mani, prega per il morticino steso innanzi a lui, mentre la madre orbata del figlio par che cada sul misero corpo. La folla assiste al trionfo del taumaturgo, tranquilla, come ad una pubblica rappresentazione; a sinistra una donna con fanciulli attorno, che formano un gruppo ispirato dall'antico. Nelle facce laterali vedesi il vescovo San Zanobi, che appare entro un clipeo, per resuscitare un morto tra le montagne (fig. 91), e per salvare un caduto sotto un carro tirato dai

---

[1] È probabile che in queste ghirlande avesse principalmente parte Vittorio Ghiberti. Il Bode (*Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, Bruno Cassiser, 1907, Lieferung I) riproduce alcune testine della porta, distinguendole giustamente come opera di Vittorio Ghiberti.

[2] Gaye, *Carteggio* cit., I, 543-544 in nota.

[3] *Commentari* cit. in Frey cit.

[4] Gaye, op. cit., I, 543-544 in nota.

Fig. [illegible] — Firenze. Duomo. Ghiberti: Faccia anteriore della cassa di San Zanobi
(Fotografia Alinari).

buoi (fig. 92); nella faccia posteriore sono sei angioli intorno a una corona.

Più tardi, ai primi del 1450, fece il Ghiberti lo sportello d'un tabernacolo per il Sacramento, [1] in Sant'Egidio di Fi-

Fig. 91 — Firenze, Duomo. Ghiberti: Faccia laterale della cassa di San Zanobi. (Fotografia Alinari).

renze, in cui è figurato il Redentore benedicente (fig. 93), mitrato, col libro della legge eterna, sopra cumuli di nubi a punta di lancia: opera meschinetta e stentata, condotta a compimento da qualche aiuto di bottega del celebre scultore,

[1] Giovanni Poggi, *Il ciborio di Bernardo Rossellino nella chiesa di Sant'Egidio* (1449-1450) in *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, pag. 1[illegible]o.

che tre anni dopo aver chiusa la terza porta del bel San Giovanni morì e fu sepolto in Santa Croce. [1]

Versatile artista, disegnò cartoni per gli occhi di vetro nella cupola di Santa Maria del Fiore, [2] e non fu estraneo

Fig. 92 — Firenze, Duomo. Ghiberti: Faccia laterale della cassa di San Zanobi. (Fotografia Alinari).

alla costruzione della cupola stessa [3] e ad altre opere architettoniche in quel tempio. [4] Le sue fatiche di orafo, la mitra di papa Martino V con otto mezze figure d'oro, [5] il bottone

[1] MILANESI, nota al VASARI, II, pag. 248-249.

[2] *Commentari* cit. e RUMOHR, II, pag. 356.

[3] Per la parte avuta dal Ghiberti nella cupola cfr. CORNEL V. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi* (1892), pag. 108-118.

[4] Cfr. CORNEL V. FABRICZY, op. cit.

[5] *Commentari* cit.

di piviale per lo stesso pontefice, la mitra di Eugenio IV non esistono più; ma « non si può immaginare », scrisse il

Fig. 93 — Firenze, Sant' Egidio. Ghiberti: Sportello di tabernacolo. (Fotografia Alinari).

Vasari a proposito di quest'ultima, « secondo che s'è visto poi in un disegno di quella, le più belle bizzarrie di legami nelle gioie, e nella varietà di molti putti, ed altre figure che

servivano a molti vari e graziosi ornamenti ». [1] Resti di un'opera di oreficeria di Lorenzo Ghiberti possono verosimilmente riconoscersi in due statuette (fig. 94-95) nel Museo di Città di Castello, parti d'un reliquiario d'argento che, a quanto sembra, fu compiuto nel 1420. [2] Non così può vedersi l'arte del maestro nella statuetta in bronzo di una cariatide, dalle forme poco agili, nel Kaiser Friedrich Museum a Berlino, e le altre attribuitegli nell'Ashmolean Museum di Oxford. [3]

Raccolse cose antiche, e tra le altre un classico bassorilievo rappresentante un triclinio, detto « il letto di Policleto » ; [4] e ammirò particolarmente l'Ermafrodito scopertosi a Roma presso San Celso, un frammento di statua che era a Padova conservata dal figlio di Lombardo della Seta, il calcedonio inciso con il rapimento del Palladium nella raccolta del fiorentino Niccolò Niccoli. [5] Scrisse i *Commentari*, raccogliendovi note da Plinio e da Vitruvio, abbozzando l'autobiografia e le vite di artisti fiorentini e senesi, del romano Pietro Cavallini e di uno scultore straniero da noi supposto Claes Sluter. [6]

Tra i seguaci va noverato primo il figlio suo, Vittorio, nato nel 1419, morto nel 1496. Egli è ricordato per due reliquiarî eseguiti l'uno nel 1456 per contenere reliquie portate da Costantinopoli a Firenze, l'altro nel 1476 per Santa Maria del Fiore ; [7] ma d'entrambi non si ha più traccia. Si ammirano di lui gli ornati in bronzo che inquadrano la porta di Andrea da Pontedera nel Battistero fiorentino. Nell'eseguirli,

[1] Vasari, *Vite*, II, pag. 236.

[2] Cfr Magherini-Graziani, *L'arte a Città di Castello*, Città di Castello, Lapi, 1897 — Lo Schmarsow (*Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, 1897) nelle due statue dei Santi Giovanni Battista e Francesco riconosce l'arte giovanile di Luca della Robbia.

[3] Bode, *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, Lieferung I., Berlin, 1907, tav. 1-2.

[4] Cfr Julius v. Schlosser, op. cit.

[5] Muntz, *Les collections d'antiquités de Laurent le Magnifique* (*Revue archéologique*, 1879, pag. 247); Molinier, *Les plaquettes*. Catalogue raisonné, Paris, 1886, pag. 16.

[6] Cfr. pag. 13 antecedente.

[7] Milanesi, nota al Vasari, II, pag. 244.

Fig. 94-95 — Città di Castello, Museo Civico. Lorenzo Ghiberti: Statuette di reliquiario (1420).
(Fotografia Alinari).

Vittorio Ghiberti fece suo pro de' metodi del padre, ma traendo su dai piani le foglie e le frutta, fortemente rilevandole, con sottosquadri, fece sparire quasi del tutto le tracce del prestito diretto dal vero, e anzi mostrò quasi di rinunciarvi, aggiungendovi erme, vasi, drappi e figure. Divenne tuttavia secco, tagliente, in quelle sue ghirlande che non s'adattano ai piani e forte se ne staccano. Si attribuisce a lui il piedistallo dell'*Idolino* nel Museo Archeologico di Firenze (fig. 96), dove sono invero foglie eseguite secondo i metodi che abbiamo indicato, a contorni secchi e acuti, con sottosquadri profondi. Tuttavia nelle teste de' montoni all'angolo della base superiore, ne' leoni con le zampe sul plinto del piedistallo, nel vaso biforcato dal quale escono serpentelli, nelle cornici, in tutto, è un'arte squisita di decoratore. Volendo collocare inferiormente, nella base del piedistallo, un vaso, l'artefice lo divise in due branche per distenderne meglio il volume nello spazio rettangolare, e fece uscire dalle bocche del vaso cornuto due serpentelli, che interrompono con le spire le linee troppe nette dei labbri del vaso stesso, e il vuoto all'intorno, mentre le pinne delle code arricciate di delfino, con le quali terminano i leoni alati che posano negli angoli, tolgono il vuoto prodotto dal vaso per il restringersi del collo del suo piede. Nelle facce sono due bassorilievi: il *Trionfo d'Arianna* e un *Sacrificio*, dov'è la finezza d'un bassorilievo classico. Vittorio Ghiberti si metteva così all'unisono con la statua antica che Lorenzo il Magnifico voleva grandeggiante tra i tesori della sua collezione. Non si conosce la data del monumento, che pure ha chiaro riscontro con la decorazione della porta di Andrea da Pontedera, commessa nel 1454 a Lorenzo e a Vittorio Ghiberti, condotta da quest'ultimo sottilmente in bronzo, con distacchi e trafori, per dar leggerezza al metallo. [1]

[1] Il Bode, nell'op. sudd., attribuisce alcune testine in bronzo (tav. III disp. I), le quali mancano di certa crudezza di taglio, a Vittorio Ghiberti, ma non ci sembrano sue proprie.

Fig. 96 — Firenze, Museo Archeologico. Vittorio Ghiberti: Base dell'*Idolino*. (Fotografia Alinari).

Di altri maestri fiorentini che sentirono qualche influsso dell'opera di Lorenzo diremo nel corso di questo studio. Conviene ora ricordare negli Abruzzi, a Sulmona, la porta

Fig. 97 — Sulmona, Chiesa della Misericordia.
Scuola del Ghiberti: Testa nella porta.

centrale della chiesa dell'Annunziata con teste negli stipiti (fig. 97-98) che sono ispirate a quelle delle porte del Ghiberti. Esse sono il segno d'un artefice, che eseguì probabilmente i bassorilievi già esistenti in casa Patini a Castel di

Sangro, [1] copiando le formelle della seconda porta del Ghiberti. Due di essi però, la *Purificazione* e la *Fuga in Egitto*, non sono imitati da rappresentazioni di quella porta, e il

Fig. 98 — Sulmona, Chiesa della Misericordia.
Scuola del Ghiberti: Testa nella porta.

seguace dovette copiare modelli esistenti nella bottega del Ghiberti e rimasti inservibili. Non è improbabile che il grande scultore tra l'*Adorazione de' Magi* e la *Disputa nel Tempio* avesse divisato di porre le storie che per uso comune si

[1] ANTONIO DE NINO, *Bassorilievi medioevali in Castel di Sangro* (*L'Arte*, 1901, pag. 422); MARCEL REYMOND, *A proposito dei bassorilievi di Castel di Sangro* (*L'Arte*, 1902, pag. 112).

rappresentavano, e che poi preferisse di metterne altre o mutasse nel corso del lavoro la spartizione de' soggetti, tanto che i primi modelli rimasti nella bottega servissero di studio al discepolo rivelatoci dai bassorilievi di Castel di Sangro.[1] Che questi sia Nicola di Andrea di Guardiagrele potrebbe supporsi pensando alle sue ripetizioni di motivi delle porte del Ghiberti nel celebre paliotto di Teramo.

* * *

Filippo di ser Brunellesco, il competitore di Lorenzo Ghiberti, « dilettossi », scrive un contemporaneo, « naturalmente del disegnio e pittura, molto piccolino, e molto n'era vago; e però nel darlo el padre a qualche mestiero, come s'usa, elesse essere orefice... E in quel mestiero divenuto presto molto universale rispetto al fondamento del disegnio, che subito apparì in lui molto maraviglioso. E di niello e di smalto e di mazonerie di rilievo e così di coniare e leghare qualunque gioia diventò infra poco tempo perfettisssimo maestro; e così generalmente a ogni cosa che si dette e in quest'arte e fuori di questa che avesse con lei convenienza fece maravigliosa riuscita, e più che non pareva, che sopportassi tenpo per tenpo l'età sua ».[2] De' suoi anni giova-

[1] O. Marluti, Recensione al libro di V. Bindi sui *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* (Napoli, 1889), in *Archivio storico dell'Arte*, 1889, pag. 261.

[2] *Vita di Filippo di ser Brunellesco scritta da anonimo contemporaneo autore* in Frey, op. cit., 3-4, pag. 61. A proposito di questa *Vita*, vedasi anche la prima pubblicazione che ne fu fatta dal Can. Domenico Moreni nella *Vita di ser Brunellesco* di Filippo Baldinucci, *con altra di anonimo autore* (Firenze, Carli, 1812). Fu attribuita ad Antonio di Tuccio Manetti dal Milanesi, *Catalogo de' novellieri italiani in prosa, raccolti e posseduti da G. Papanti* (Livorno, Vigo, 1871, vol. II, pag. 11) e *Operette istoriche di Antonio Manetti* (Firenze, Lemonnier, 1887). Confermarono l'attribuzione H. Holtzinger, *Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*, mit Ergänzungen herausgegeben (Stuttgart, 1887); Guasti, *Santa Maria del Fiore*, op. cit.; Frey, op. cit.; v. Fabriczy, op. cit. Ma il Barbi (*Antonio Manetti e le Novelle del Grasso Leguaiuolo*, Firenze, 1883) dimostrò che la *Novella del Grasso Leguaiuolo* contenuta nel codice Strozziano-Magliabecchiano (II, n. 325 della Biblioteca Nazionale di Firenze), trascritta di seguito alla *Vita*, non è opera del Manetti; e C. v. Fabriczy dubitò che al Manetti appartenesse l'altro scritto contenuto nel codice portante il titolo *Uomini singolari in Firenze dal MCCC in poi*. Infine Alessandro Chiappelli (*Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del sec. XVI* in *Arch. storico italiano*, serie I, tomo XVII, a. 1896, Firenze) dimostrò che il Manetti copiò, non compose la *Vita*.

nili sono due mezze figure di Profeti nelle testate dell'altare di San Jacopo a Pistoia (1400),[1] poi il saggio di concorso per la seconda porta del Battistero, nel quale, come vedemmo, espresse un concetto simbolico, rappresentando nella faccia anteriore dell'ara, su cui sta per essere immolato Isacco, figura del Redentore, l'annuncio della discesa del Verbo; e, al primo piano, personificando ne' servi d'Abramo, trasformati nella figura del Cavaspino e in quella di un antico milite, il mondo pagano in contrasto col mondo cristiano simboleggiato più addietro. Ciò fa pensare tanto alla ragione simbolica cercata dal pensatore, quanto alla sua freschezza d'impressioni dell'antico e all'abbondanza delle impressioni stesse che si riversarono in ogni parte dell'opera, come se la mente del Brunellesco fosse stata vivamente colpita alla vista di sculture classiche. Inoltre il bassorilievo mise in evidenza il suo studio della prospettiva e degli scorci nel contorcersi d'Isacco, nel ripiegarsi de' servi d'Abramo e nel movimento del montone. Potrebbe supporsi quindi che il viaggio di Roma avvenisse tra il 1400 e il 1402. Forse la peste, che cacciò di nido il Ghiberti, portò a Roma il Brunellesco col giovane compagno Donatello.[2] Quando la gara amichevole tra i due fosse avvenuta nel 1401, come scrisse il Vasari, essi sarebbero stati nell'alma città l'anno del Giubileo. Comunque sia, il *Crocefisso* di Santa Maria Novella (fig. 99) intagliato in legno e colorito dal Brunellesco non può essere di una data molto posteriore al principio del nuovo secolo. In quell'opera l'artista s'ispira ancora alle forme trecentesche: Cristo non sta sulla croce come il vittorioso della morte, ma china la testa incorniciata dalla lunga chioma, incoronata da un serto, come stretta da una fune:

---

[1] ALESSANDRO CHIAPPELLI, *Gli scultori fiorentini del Quattrocento* (*Nuova Antologia*, 16 luglio 1899).

[2] Secondo l'Anonimo, il Brunellesco partì per Roma appena finito il concorso per la seconda porta del Battistero (cfr. HOLTZINGER cit. pag. 16). Ma nel 1403 Donatello fu tra gli operai dipendenti dal Ghiberti nel lavorio di quella porta, e non potè esser compagno al Brunellesco. Riparleremo di quel viaggio a Roma, trattando in appresso di Donatello.

ha le palpebre chiuse; le ombre cadono dalle sopracciglia contorte; le membra pendono inerti.

Donatello, che, secondo una tradizione raccolta dal Vasari, gareggiò col Brunellesco nell'intagliare il *Crocefisso* in Santa Croce, appose alla croce un uomo potente che i flagelli e le ferite non infiacchirono e che la morte non domò; il Brunellesco espresse il dolore e la morte nell'immagine dell'Uomo-Dio esposto sul legno della croce. Appena Donatello negli occhi stretti, nelle labbra semichiuse di Cristo, indica la fine della tragedia del Golgota; con un senso di pietà il Brunellesco informa la figura del Sacrificio divino. Entrambi s'ispirano all'arte trecentesca, ma mentre il primo ingrossa, rinsalda la forma, il secondo si attiene al tipo consacrato da Giotto, cerca l'idea che è luce della forma, e bandisce con l'opera sua che la verità della vita non è la verità della superficie. [1]

Il Brunelleschi fece pure « di sculture di legname e colorì una *Santa Maria Maddalena*, tonda, come naturale, e poco meno di grandezza, molto bella, la quale arse nella chiesa di Santo Spirito nel 1471, quand'egli arse la chiesa », e « in quanto al maestero della scultura fece dell'altre cose, e di bronzo e d'altro, molto belle secondo la fama di chi fu suo contemporaneo ». [2] Ma nulla ne resta, e solo possiamo soggiungere che nel 1415 a lui e a Donatello fu allogata una figura di marmo coperta di piombo dorato, per uno degli sproni di Santa Maria del Fiore; [3] e che più tardi

---

[1] MARCEL REYMOND (op. cit., II, pag. 72) ritiene che un gran lasso di tempo sia stato tra il saggio del concorso e il *Crocefisso* di Santa Maria Novella, anzi che questo sia posteriore al 1430, e quindi che quello di Donatello debba pure classificarsi nella decade 1430-1440. Ma basta mettere a confronto quel *Crocefisso* con l'altro eseguito da Donatello (1444) nella chiesa del Santo a Padova per renderci accorti che tra il primo e il secondo dovettero intercedere molti anni. Ciò vedremo particolarmente in seguito. Notiamo però che il Vasari, nel raccontare l'aneddoto dei due *Crocefissi* del Brunelleschi e di Donatello, dovette attingere a fonte diversa dall'Anonimo, e che non ricorse per informazioni a questo soltanto, come crede il Reymond (cfr. von FABRICZY e A. CHIAPPELLI, opere citate).

[2] Cfr. HOLTZINGER, op. cit., pag. 8.

[3] MILANESI, note al VASARI, II, pag. 391 e 427.

Fig. 99 — Firenze, Santa Maria Novella. Filippo Brunelleschi: *Crocefisso* in legno.
(Fotografia Alinari).

egli fece il modello in legno per il pulpito di Santa Maria Novella, [1] eseguito da maestro Andrea di Lazzaro.

* * *

Il pulpito, mirabile per le belle cornici a ghirlanda d'alloro studiate sulla base della colonna di Traiano, e per tutte le sagome decorose, classiche, fu guasto dalle sculture di maestro Andrea di Lazzaro Cavalcanti. [2] L'opera fiorita attrae per il ritmo di forme ornamentali, e allontana poi per la goffagine del tagliapietra, per le storie figurate ne' riquadri. Nell'*Annunciazione* la colomba vola tra i raggi che sembrano fasci di lance, e la mano dell'Eterno sporge da un cerchio di nuvole: l'angelo, entrato nella stanzetta da una porticina meno alta di lui, sta con le mani giunte e un gran giglio, senz'annunciare la promessa divina alla Vergine che guarda al cielo. Nella *Natività di Gesù* (fig. 100) la rozzezza dello scalpellino è anche più manifesta, ne' particolari tirati a gran fatica, nelle mani brevi e grasse della Vergine, ne' capelli di San Giuseppe come intrecciati intorno alla fronte, nelle grandi foglie aperte che non si sa donde spuntino dietro il Bambino. Nè meglio si presenta lo scultore nella *Purificazione* (fig. 101), in cui Simeone sta con una gran tiara, imperturbabile, nel mezzo, mentre un altro sacerdote tiene nelle braccia il fantolino, al quale sembra che manchino i piedi; Anna la Profetessa fa la sua comparsa col rotulo spiegato, e Giuseppe sta con la testa incassata tra le spalle. Ma la maggiore inesperienza del tagliapietra si dimostra nell'*Assunzione* (fig. 102), in cui un angiolo enorme quadrialato regge la mandorla celeste dove la Vergine sedendo sopra uno scanno di nubi, pari a sassi ammonticchiati, volge la destra pietosa a

[1] P. Borghigiani, *Storia annalistica di Santa Maria Novella*, II, 418.

[2] Il Milanesi (note cit., II, pag. 335) suppone che autore ne fosse Lazzaro di Andrea di Gaggio da Settignano, ma questi morì intorno al 1500, e quindi la identificazione non era verosimile. Invece oggi è provato che i bassorilievi del pulpito furono scolpiti tra gli anni 1443 e 1448 da Andrea di Lazzaro Cavalcanti. (Cfr. Gio. Poggi, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. M. Novella* (*Rivista d'Arte*, III, 4, 1905).

Tommaso, ma senza tendergli la cintola, perchè allo scultore riusciva più facile il rendere la palma della mano stesa e

Fig. 150 – Firenze, Santa Maria Novella. And. di Lazzaro: Bassorilievo nel pulpito. (Fotografia Alinari).

piatta che non le dita curvate in atto di stringere e porgere il dono. E Tommaso solleva le mani, presentando dell'una il dorso, dell'altra la palma, quasi lo scultore temesse

mostrarle di scorcio così brevi, grosse, con dita non mobili. Il sarcofago della Vergine è messo in disparte, tanta era la

Fig. 101 — Firenze, Santa Maria Novella. And. di Lazzaro: Bassorilievo nel pulpito. (Fotografia Alinari).

difficoltà a figurarlo nel mezzo. Insomma maestro Andrea di Lazzaro, incerto delle leggi del bassorilievo, maldestro, povero di spirito, rovinò il modello del Brunellesco.

Andrea di Lazzaro Cavalcanti del Borgo a Buggiano in Val di Nievole, perciò detto il Buggiano (1412-1462), figlio

Fig. 102 — Firenze, Santa Maria Novella. And. di Lazzaro: Bassorilievo nel pulpito. (Fotografia Alinari).

adottivo del grande maestro, è autore di rilievi di *Virtù* nella Madonna della Spina a Pisa e d'un lavabo (fig. 103) della sagrestia nuova della Cattedrale di Firenze (1440), il quale non ha la forma propria di un acquaio, bensì d'un

tabernacoletto ridotto da quelli maggiori ne' pilastri d'Orsanmichele o in altri luoghi; nel timpano è la figura dell'*Aria* tratta da antichi sarcofagi, con la vela stesa dietro al capo tenuta da due mani enormi; entro il lavamani sono due genietti con certa smorfia del volto sgraziatissima, e con vasi poco decentemente messi tra le gambe. Gli ornati, che hanno del gotico-fiorito e sono nel rilievo ancora timidi, mostrano che non al Buggiano appartiene il lavabo che fa riscontro a questo descritto, tanto più che nel timpano vi è una testa d'angiolo nella maniera di Mino da Fiesole.[1] Convien pensare che il Buggiano ereditò i beni dal Brunelleschi, niuna virtù. Fu tuttavia grato al maestro, che ritrasse di marmo (fig. 104), come si vede in Santa Maria del Fiore, ove fu posto il ritratto per privilegio concesso solo raramente e a cittadini illustri, benemeriti della patria. Quantunque rotondeggiante nelle guance, nel naso, nel mento e in genere ne' lineamenti del volto e nelle grosse dita impacciate, il busto ci rende con forza l'immagine dell'artista sovrano. Non tiene squadra, compassi o attributi; stringe il drappo cadente dal berretto, guardando innanzi a sè energico e rude, dentro a quel tondo inghirlandato d'alloro.[2]

Altri scolari del Brunellesco furono, secondo il Vasari, Domenico del Lago di Lugano, ossia Domenico Gagini,[3] Geremia da Cremona, uno Schiavone, probabilmente Francesco Laurana,[4] Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli.

---

[1] Marcel Reymond (*La sculpture florentine. Seconde moitié du XV^e siecle*, III, Florence, 1899, pag. 34) riproduce come del Buggiano anche il secondo dei lavamani qui citato.

[2] Al Buggiano si attribuisce l'oratorio di San Piero e Paolo in Pescia, e il tempio eretto entro il Duomo di quella città dai fratelli Cardini nel 1451 (Gaye, opera citata, I, 142-45).

[3] Secondo il Burger (*Francesco Laurana*, Strassburg, 1907) e il Rolfs (*Franz Laurana*, Berlin, 1907), qui si tratta di Domenico Gagini.

[4] Il Milanesi (note cit., II, pag. 385) suppose trattarsi di Luciano di Laurana; il Burger e il Rolfs (op. citate) di Francesco Laurana. E veramente il Vasari attinse al *Trattato d'architettura* del Filarete, il quale parlando de' maestri da invitare a dare opera alla sua città ideale, alla Sforzinda, nomina « Domenico del Lago di Lugano scolaro di Pippo di ser Brunellesco » e « uno di Schiavonia il quale era bonissimo scultore ».

Fig. 103 — Firenze, Duomo. And. di Lazzaro: Lavabo della sagrestia.
(Fotografia Alinari).

Di alcuni diremo a suo luogo. Ora tratteremo dei due ultimi più prossimi di tempo al sommo fiorentino.

Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli si presentarono a Ferrara per il concorso al monumento equestre di Niccolò III d'Este. Secondo quanto riferisce Leon Battista Alberti, il collegio dei XII Savi, chiamato a giudicare dei due abbozzi, deliberò che « ambedue le statue somigliavano al marchese Niccolò, ambedue erano benissimo lavorate, e soltanto i più esperti nella pittura potevano giudicare quale fosse la migliore ». Allora venne consultato l'Alberti stesso sul merito delle figure. Questi, disoccupato a Ferrara, dove aveva trovato festosa accoglienza dal marchese Lionello d'Este, accettò di buon grado l'incarico. « Alla soddisfazione mia », egli scrive, « si aggiunse il piacere di trovare gratissimo motivo per esercitare l'ingegno secondo il mio costume. Lo feci volentierissimo onde compiacere a te, Leonello, ed a me. Poichè avendo deliberato i tuoi concittadini d'innalzare nella piazza con rilevantissima spesa una statua equestre a tuo padre, ed avendovi concorso ottimi artisti, scelsero me, che nel dipingere e scolpire assai mi diletto, ad arbitro e giudice ». [1] Dopo i consigli dell'Alberti, i XII Savi si adunarono di nuovo il 27 novembre 1444: il modello d'Antonio di Cristoforo riportò sei voti e cinque quello di Niccolò Baroncelli. [2] Attesa però la lieve differenza di voti e forsanco a causa della protezione di Lionello, si conchiuse che Antonio di Cristoforo eseguisse la statua e il Baroncelli il cavallo. Tutt'intero il monumento fu poi inaugurato nel 1451. La fiera immagine di Niccolò III stette sulla piazza fino al tempo della vandalica furia della Rivoluzione francese, là sul suo destriero, col bastone del comando, con un tocco in capo, coperto d'un mantello col cappuccio ricadente dietro le spalle. Oggi resta soltanto l'arco, che par disegnato da Leon Battista

[1] G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1882.

[2] Gualandi, *Memorie originali di Belle Arti*, serie IV e V, Bologna, 1843.

Alberti, sopra cui s'ergeva la statua equestre, il monumento eroico per eccellenza.

Antonio di Cristoforo, adempiuta la commissione ricevuta,

Fig. 104 — Firenze, Duomo. And. di Lazzaro: Ritratto del Brunellesco. (Fotografia Alinari).

subito si ridusse a Venezia, donde tornò nel 1450 chiamato dal vescovo di Ferrara per trattative circa una statua da eseguirsi per il Duomo. Ma nulla fu combinato, nè con lui,

nè con Donatello, giunto pure a Ferrara in quel torno, sì che in vece loro assunse l'opera il Baroncelli. Questi tenne veramente bottega a Ferrara, dove fu soprannominato Niccolò dal Cavallo, per la parte da lui avuta nella statua equestre. Sin dal 1443 era in quella città, [1] e per commissione avuta da Lionello fece un *ex-voto* in cera, che fu collocato nella chiesa di Santa Maria degli Angioli in Belfiore: rappresentava al naturale con due girifalchi a' piedi un falconiere del Marchese, forse il Costa da Candia, che navigando verso Cipro corse pericolo di naufragio, e fece allora voto alla Vergine, quand'avesse trovato salvamento dalla furia delle onde, di apporle in un tempio un segno di gratitudine. L'*ex-voto* grande al naturale era colorato dallo stesso Baroncelli, e forse a Ferrara, prima di quel tempo, non se n'era veduto altro di dimensioni tanto considerevoli.

Nell'anno stesso, il Baroncelli ebbe commissione di eseguire per la cappella di Corte sei angioli di ottone, due grandi, due mezzani e due piccoli. A lavorarli in cera attese anche nel 1445; nel '46 li gettava, li ritoccava e li faceva indorare da Michele Ongaro. Versando allora in istrettezze, scriveva al potente segretario del marchese Lionello: « V Aprile 1446. A vui Splendido et caro mio majore Ugucione, Io Nicolò Baroncelli facio memoria alla reverentia vostra che vui ve dignadi de fare Ricordo alo S. Ill.^mo^ nostro che possache non vole provederme de altra provisione almancho me proveda de le spese de Bocca per mi et mio famiglio. Ve prego me ge raccomandate. Io sonto vostro ». La supplica del Baroncelli fu esaudita, poichè tosto riceveva un modio di frumento; ed egli seguitò a lavorare per la Corte. Nel 1447 modellava altri due angioli per una cappella di Borso d'Este. Rifece l'angelo dell'*Annunciazione* percosso da un fulmine nella sagrestia della Cattedrale, e

[1] Queste notizie sul Baroncelli furono pubblicate da noi nei *Primordi del rinascimento artistico a Ferrara* (*Rivista storica italiana*, I, 4, 1884). Altre poi nello scritto susseguente *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* (*Idem*, II, 4, 1885).

per i nuovi armadî di essa lavorò un'*Annunciata*, e compì una statuetta del *Precursore*. Per Santa Maria di Belfiore fece un altro *ex-voto* in cera di una figura, forse del Marchese, a cavallo. [1]

Aiuti di Niccolò furono suo figlio Giovanni e il genero Domenico Paris padovano, il quale lavorò anche intorno al cavallo della statua equestre di Niccolò III, onde col suocero ebbe comune il soprannome, e fu detto Domenico del Cavallo. Nella bottega di Niccolò, oltre il figlio ed il genero, trovavansi Meo di Cecho da Firenze, che scolpì la base del cavallo, Lazzaro da Padova, Baccio de' Netti fiorentino ed altri. Alcuni tra questi rimasero collaboratori di Niccolò anche quando egli imprese la statua di Borso d'Este, che vedevasi sul capitello d'una colonna onoraria, nel suo ricco costume abituale con lamine dorate nelle vestimenta, seduto su faldistorio, con lo scettro in mano. Ai quattro angoli dell'abaco del capitello stavan ritti quattro genietti con gli stemmi del Duca e del Comune.

La statua di Borso d'Este, innalzata nel dicembre 1454, un anno dopo la morte del Baroncelli, fu condotta a termine dal suo allievo Meo di Cecho o di Checco, [2] insieme con Domenico di Paris padovano, [3] Giovanni di Francia, Paolo di Luca da Firenze [4] ed altri. Ma anche quel monumento andò distrutto, così che per giudicare dell'arte del Baroncelli abbiamo soltanto le grandi figure in bronzo,

---

[1] Per equivoco nel primo scritto sopra citato dicemmo che «il cavallo di bronzo era finito nel 1447, e vedevasi nella chiesa di Santa Maria di Belfiore». Si trattava invece non del cavallo di bronzo, eseguito dal Baroncelli per la statua equestre di Niccolò III, bensì di uno di cera.

[2] Di Meo di Checco o Bartolomeo di Francesco si ha notizia che fu aiuto di Niccolò Coccari, scultore fiorentino, nel 1448-49, ne' lavori dell'altare del Santo a Padova (cfr. GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di Sant'Antonio in Padova*, Padova, 1895).

[3] Di questo scultore, che s'attenne in qualche modo a Donatello, parleremo in seguito discorrendo dei seguaci e imitatori di questo maestro.

[4] Paolo di Luca, cugino di Meo di Checco, lavorò nell'arca d'Urbano III per la Cattedrale di Ferrara; scolpì anche un ornamento con una statua di *San Maurelio* per essa e nel campanile della Cattedrale medesima (cfr. L. N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1864; IDEM, *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, Taddei, 1868).

presso l'altar maggiore del Duomo di Ferrara. Rappresentano Cristo in croce, Maria e Giovanni e i Santi patroni

Fig. 105 — Ferrara, Duomo. Niccolò Baroncelli: *Cristo in croce, Maria, Giovanni.* (Fotografia Alinari).

di quella città, Giorgio e Maurelio (fig. 105-107). Le prime tre si distinguono per la grandiosità: larghi i volti, dagli

Fig. 106 — Ferrara, Duomo. Domenico di Paris: *San Giorgio.*
(Fotografia Alinari).

occhi grossi e dai forti zigomi; pesantissimi i manti come soppannati; qualche reminiscenza gotica nell'arrotolarsi delle pieghe allo staccarsi delle vestimenta dai corpi, sui quali invece formano fasci grossolani, paralleli e ricorrentisi. Nel Cristo sofferente, Niccolò Baroncelli s'ispirò a quello di Donatello nella chiesa del Santo, ma non ne rese l'anima angosciata, nel farne la testa china con le ciocche de' capelli cadenti sugli omeri e le labbra aperte. *San Maurelio* è composto più alla donatelliana, con pieghe varie, bagnate e strizzate sul corpo; e perfino il piviale, con un lembo buttato indietro sopra una spalla, mostra la stoffa della fodera diversa dalla metallica del diritto. Nè su questa sono i fiorami segnati invece sul manto di *San Giovanni*, come se l'arte, sospinta dall'esempio di Donatello, non s'indugiasse intorno a materialità, intenta a ottenere agilità, snellezza, libertà di forme.

Anche nel *San Giorgio* vi sono i capelli non a grossi bioccoli, ma fini, striati, come soleva fare Donatello; e, nell'armatura del Santo, spuntano testine d'angioli ridenti, non indegne d'un seguace del grande maestro. Perciò le due statue de' *Santi Maurelio* e *Giorgio* non si possono ascrivere a Niccolò Baroncelli, più grandioso, benchè più sommario, convenzionale e pesante, bensì a Domenico di Paris che, del resto, secondo i documenti, le eseguì dopo la morte del suocero. [1] Probabilmente a Niccolò va attribuito per la forma sommaria e grossa il busto in bronzo di Ludovico III Gonzaga, assegnato invece a Donatello, [2] e del quale si trovano esemplari a Pietroburgo nella Collezione Stroganoff, a Berlino nel Kaiser Friedrich's Museum, a Parigi presso Madame André. Da tutto quanto rimane del Baroncelli non abbiamo modo di dire se proprio, come scrive il Vasari, fu scolaro

---

[1] Abbiamo insistito sulla distinzione dell'opera di Domenico di Paris da quella del Baroncelli, perchè non fatta chiaramente nel BURCKHARDT-BODE-FABRICZY (*Der Cicerone*, Leipzig, 1904, II, pag. 403). Sulle statue stesse cfr. GUALANDI, *Memorie* cit., n. 121.

[2] BODE, *Ludovico III Gonzaga* (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, X, 1888)

Fig. 107 — Ferrara, Duomo. Domenico di Paris: *San Maurelio.*
(Fotografia Alinari).

del Brunellesco. In ogni modo egli appartenne alla generazione artistica di questo maestro e alla schiera de' diffonditori dell'arte fiorentina in tutta Italia.

* * *

Bernardo di Pietro Ciuffagni, nato in Firenze nel 1385, aiuto del Ghiberti nel lavoro della seconda porta, ci viene innanzi nel 1409, [1] quando l'Opera di Santa Maria del Fiore gli dette da fare la figura marmorea d'un Profeta, d'un braccio e mezzo, e l'altra d'un angiolo, di due braccia. [2] Contenti delle sculture, i Procuratori della fabbrica il 20 di maggio dell'anno seguente gli allogarono la statua di *San Matteo Evangelista*, benchè dapprima divisassero di affidarla a quello dei tre maestri, Niccolò Lamberti, Nanni di Banco e Donatello, che meglio avesse eseguito la sua figura. Nel *San Matteo* (fig. 108), Bernardo Ciuffagni segna un progresso sulla statua di *San Marco* del Lamberti, alla quale pure in qualche modo si attiene; disegna pieghe più semplici, flessuose e larghe, meno tirate, e ne rompe i contorni, li frastaglia, e li assottiglia per mezzo di forti sottosquadri; ma ancora le linee principali del manto si disegnano curve, non spezzate, come in altri tendenti a ottenere varietà di scuri e d'effetti. La destra dell'Evangelista è sur un ginocchio, la sinistra è ripiegata sul libro degli Evangeli; un ginocchio è più alto dell'altro, per rompere la simmetria di Niccolò Lamberti, ma tanto da far parer corta la gamba destra. I piedi son posti ad angolo, in modo proprio di chi siede, ben poggiato anche al piano, mentre il Lamberti dispone quasi paralleli quelli del suo *San Marco*. Alquanto girata verso destra, la figura sfugge il replicarsi di linee e di scuri simmetrico nelle parti. La mano che poggia sul libro non è semplicemente costruita, come

1 MILANESI, *Vite*, ecc., ed. Sansoni, II, pag. 463 in nota; CAVALLUCCI, op. cit.

2 Il MILANESI, nella nota sudd. scrive che la statua era «di due braccia e mezzo». Così leggesi nel documento del 31 luglio 1409; ma in un doc. successivo (30 giugno 1410) la statua stessa è indicata *duorum brachiorum*.

Fig. 108 — Firenze, Duomo. Bernardo Ciuffagni: *San Matteo.*
(Fotografia Alinari).

nel Lamberti, ma è rivestita di carne e di pelle; l'altra che cade su un ginocchio, benchè con le dita unite, in un atteggiamento d'inerzia composto e voluto, è modellata compiutamente. Bernardo Ciuffagni elabora, semplifica la forma del Lamberti, toglie ad essa le arricciature gotiche e l'arcaismo ieratico, e approssima maggiormente il *San Matteo* al tipo d'un antico filosofo, al quale anche il *San Marco* voleva conformarsi, e meglio manifesta la classica origine della figura maestosa. Il Ciuffagni però rimane inferiore a Nanni di Banco, che modella più fortemente il *San Luca* (fig. 109): assorto ne' misteri di Dio, socchiusi gli occhi, ripiega il pensiero entro di sè; eretta la testa pensosa, poggiata la destra sulle ginocchia con forza maggiore di quanto gli permettesse la mente assorta, accostata la sinistra al libro dell'Evangelo, buttato sulle spalle con noncuranza il manto, l'Evangelista San Luca dalla barba fitta e crespa prende un aspetto di energia, di baldanza in contrasto con la serietà impenetrabile del volto. Però la fattura non corrisponde alla profondità dell'espressione: la testa, il collo cilindrico, le mani mancano de' colpi di scalpello che determinano la forma; le pieghe, larghe ma tondeggianti, sono di stoffa più consistente, negli addentramenti più scavate, più distaccate dal corpo e più libere. Volgesi l'Evangelista di traverso con la persona, per sfuggire la simmetria delle linee, e poggia i piedi distanti tra loro in una positura gagliarda. Nanni di Banco qui assume tanta grandezza da contrastare il primato, non solo a Bernardo Ciuffagni, ma a Donatello stesso, al *San Giovanni Evangelista* (fig. 110) eseguito a gara con essi. Forte è la testa del *San Giovanni*, dalle sopracciglia aggrottate, ma la figura non è nuova, non ha la gran vita donatelliana; le mani non sono ancora rivestite di vera carne, quella stesa sul ginocchio destro con le dita unite, è inerte, e l'altra cade sul codice come sul bracciuolo d'uno scanno. Metallico è il manto, rigido nonostante la cercata interruzione de' contorni; di panno più grosso la tunica che s'adatta al busto e cade formando

Fig. 109 — Firenze, Duomo. Nanni di Banco: *San Luca*.
(Fotografia Alinari).

sui piedi insenature profonde, fenditure, vuoti per evitare la pesantezza, il pieno della massa marmorea.

Bernardo Ciuffagni, compagno nelle ricerche tecniche a Nanni di Banco e a Donatello, compì la sua statua nel 1415, quasi ad un tempo delle altre di Niccolò Lamberti e di Donatello, due anni e più dopo che Nanni di Banco aveva consegnato la sua.[1] Tutte furon poste innanzi alla facciata di Santa Maria del Fiore. Appena finito il *San Matteo*, Bernardo prese a fare la figura di *Josua* per il campanile del Duomo; ma, per essersi assentato da Firenze, la statua fu data a compiere a Donatello e a Giovanni di Bartolo, detto il Rosso. Egli tornò corrucciato per il danno e il vilipendio, e lavorò ancora per Santa Maria del Fiore una doccia in forma di fanciullo con un otre,[2] un *Santo Stefano*, un *San Lorenzo*, il quale messo innanzi alla facciata del Duomo, suscitò tanti biasimi da costringere i soprastanti dell'Opera a toglierlo dalla pubblica vista. In ogni modo gli furono commesse due altre statue, *Isaia* e *Davide* (1429), che oggi si vedono, la prima, nella navata a destra, la seconda, in quella a sinistra della chiesa. Nella prima Bernardo si sforzò invano di raggiungere gli antichi compagni, non riuscì che a scolpire lieve la lunga barba del Profeta, dalle dita adunche e dai contorni del manto con forti sottosquadri che turbano l'effetto d'insieme. La dozzinale scultura non ha quasi riscontro col *Davide*, dove l'artista fece sforzi maggiori per non restare nell'ombra: ne faccettò i piani del volto per ottenere la freschezza della modellatura in creta, ne formò il collo carnoso, gli dette belle mani per tenere il salterio, benchè più grosse e grasse e meno sciolte che non in Donatello. La figura rimane fasciata, quantunque il Ciuffagni siasi industriato a piallare le pieghe gonfie delle vesti, a smussarle, a romperle, e a formare tra piega e piega leggeri ondeggiamenti della stoffa. Ma anche questa

---

[1] Questa notizia e le altre seguenti sono raccolte da HANS SEMPER, *Donatello*, op. cit

[2] CHARLES YRIARTE suppose che l'*acquedoccio* fosse un *bénitier pour le Baptistère* [illegible]. Cfr. *Études sur les lettres et les arts a la cour des Malatesta*, Paris, Rothschild, 1882, pag. 400.

Fig. 110 — Firenze, Duomo. Donatello: *San Giovanni Evangelista.*
(Fotografia Alinari).

statua (fig. 111), in cui il Cantore de' Salmi prende un aspetto lunatico, non dovette soddisfar molto i committenti, che nel 1433 l'invitarono a interrompere il lavoro, *attento quod male et inepte ipsam laboravit,*[1] e nel 1435 gli ordinarono di porre a sue spese una corona di marmo sulla testa della statua. Infine, pagatogli il saldo del suo avere, dovettero mandarlo con Dio. Vuolsi che nel 1447 riparasse a Rimini, e là eseguisse la statua di *San Sigismondo* e i bassorilievi della cappella di questo nome, nel tempio Malatestiano dedicato alla Diva Isotta, e il sarcofago della bella Riminese († 1450). Ma ben pochi riscontri si trovano fra le opere lasciate dal Ciuffagni a Firenze con quelle di Rimini. Nel lavorare colà, dovette obbedire a forme prescritte, dimenticare quel poco che sapeva di suo, scalpellare, anzi digrossare i marmi, e nulla più. Quindi a ben poco, non solo per la importanza, ma anche per il numero, si riduce il suo contributo artistico. E conviene anche sottrargli il *San Jacopo* in Orsanmichele, del quale abbiamo parlato,[2] e la statua arcuata del Profeta detto *Josua* (fig. 112), dagli occhi a fior di testa, nella navata a destra di Santa Maria del Fiore, attribuita talvolta al Ciuffagni,[3] e talvolta pure a Donatello.[4] Basta compararla con altre statue del campanile per riconoscervi la imitazione da Donatello, e particolari abituali a Nanni di Bartolo, detto il Rosso, come il manto che par di cuoio e le pieghe cadenti a contorni increspati. È una statua derivata dal *Davide* in marmo, opera di Donatello, nel Museo Nazionale di Firenze.[5]

* * *

Nanni, figlio di Antonio di Banco lastraiuolo, fu matricolato pure all'Arte della pietra nel 1405, e prese a lavo-

[1] Supponiamo trattarsi del *Davide*, statua che due anni dopo gli fu pagata.

[2] V. a pag. 141 antecedente.

[3] Burckhardt, *Der Cicerone*, ed. 1904, pag. 437.

[4] Reymond, *La sculpt. florent. Premiere moitié du XV^e siecle*, Florence, 1898, pag. 90.

[5] Possiamo chiederci se quella sia la statua che Giovanni di Bartolo eseguiva al principio del 1420, *ponendam in facie anteriore ecclesie.*

Fig. 111 — Firenze, Duomo. Bernardo Ciuffagni. *Davide*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 112 — Firenze, Duomo. Nanni di Bartolo. *Josua* (?).
(Fotografia Alinari).

Fig. 113 — Firenze, Orsanmichele. Nanni di Banco: *San Filippo.*
(Fotografia Alinari).

rare col padre nella porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore (1407-1408), a compiere il lavoro iniziato da Niccolò di Piero: insieme fecero pezzi di cornice a fogliami, colonne ritorte e con commistioni di marmi, un pezzo di fregio, [1] secondo il disegno di Giovanni d'Ambrogio. Tanto negli stipiti, come nella centina, si può distinguere il lavoro più massiccio di Nanni e di suo padre da quello dello scultore aretino. Mentre lavorava nella porta, Nanni di Banco fu chiamato a scolpire per l'Opera del Duomo la statua di *Luca Evangelista*, che già abbiamo descritto e apprezzato, in concorrenza con Donatello e Niccolò di Piero. Altre statue egli eseguì per Orsanmichele: un *San Filippo* (fig. 113) allogatogli dall'Arte de' calzolai, un *Sant'Eligio* (fig. 114) per l'Arte de' maniscalchi, e i *Quattro Santi Coronati* per l'Arte dei fabbri (fig. 115). Tutte quelle figure hanno il collo cilindrico, come di legno, le mani non staccate dal tronco. Par che nulla agiti quelle masse marmoree che risenton troppo dello studio del bronzo; che ogni movimento porti un grande sforzo allo scultore, gli susciti innanzi ostacoli insuperabili. *San Filippo*, la più antica delle tre opere, ha tonda la testa, tondeggianti i lineamenti, aggrovigliate e grosse le pieghe. Meno arrotondati e grossi sono i *Quattro Santi Coronati*, e ancor meno il *Sant'Eligio* dalla barba fine. Nel bassorilievo, sotto il tabernacolo dei *Quattro Santi* (fig. 116), cooperò probabilmente col figliuolo Antonio di Banco in una forma che ha il suo riscontro nella porta della Mandorla. Vi è rappresentata un'officina di scultore, e chi fora col trapano una colonnina tortile, chi col compasso e la squadra misura un capitello, e chi scolpisce la figura d'un putto con le braccia puntate sulle anche. Gli scultori, meno uno, hanno la barba breve e crespa e socchiudono gli occhi, come le sacre figure di Nanni di Banco; il putto scolpito non stacca le braccia dal corpo, non si sgranchisce dalle vecchie abitudini e dalle esi-

[1] *Regesten zur Geschichte Antonio's und Giovanni's di Banco* in SEMPER, *Donatello*, Wien, 1875, pag. 298 e seg.

Fig. 114 — Firenze, Orsanmichele. Nanni di Banco: *Sant'Eligio*.
(Fotografia Alinari).

[Fig. 115 — Firenze, Orsanmichele. Nanni di Banco: *Quattro Santi Coronati.*
(Fotografia Alinari).

genze del materiale marmoreo. Nel tabernacolo di Sant'Eligio si vede una mezza figura nel timpano, con il manto dalle pieghe aggrovigliate consuete all'artista, e un bassorilievo al disotto rappresentante un'officina di maniscalchi (fig. 117). In nessuno però di questi bassorilievi Nanni di Banco si manifesta sotto l'aspetto con cui ci appare nel

Fig. 116 — Firenze, Orsanmichele
Nanni di Banco. Bassorilievo sotto il tabernacolo de' *Quattro Santi Coronati*.
(Fotografia Alinari).

frontone della porta della Mandorla (fig. 118), allogatogli nel 1414 dagli Operai del Duomo.[1]

Per ottenere movimento, Nanni cade nel barocco ricercando scuri e profondità di scuri nelle vesti tormentate. Rappresentò l'*Assunzione della Vergine*, con gli angioli reggenti a fatica la mandorla, ove Maria volgesi a stento e allunga con isforzo le braccia per porgere il cinto a Tommaso. Questi, invece di sollevar le braccia per ricevere, par che stenda le palme davanti agli occhi, come per difendersi da luce abbagliante. Nonostante lo sforzo evidente di rendere più malleabili le forme e di scorciarle, di mover gli angioli a volo pur mantenendo sotto i loro piedi una mensoletta di

[1] *Regesten* cit., pag. 300.

nubi, Nanni di Banco in quest'opera precorse il Verrocchio. Gentili gli angioli zampognari e pifferari nell'alto del timpano, e gli altri che portano la mandorla celeste remigando co' piedi nell'aria; le loro tuniche aggirate dal vento lasciano trasparire le forme del corpo, come se passando su queste divenissero più soffici e leggiere, e poi tutt'intorno vi si addensassero. Ma nello scorciare quegli angioli lo scultore si trovò innanzi a un grave problema. Allo zampognaro nel culmine

Fig. 117 — Firenze, Orsanmichele.
Nanni di Banco: Bassorilievo sotto il tabernacolo di Sant'Eligio.
(Fotografia Alinari).

del timpano, girò la gamba destra dietro alla sinistra così da reggere a fatica il piroettante. Al pifferaro a sinistra, lo scultore, avendo poco spazio per muoverlo tra la curva della mandorla e il lato del timpano, piegò la gamba sinistra ad angolo, e, mancandogli modo di avanzarne il ginocchio, cadde a far quella più corta della destra. Al pifferaro a riscontro piegò tutte e due le gambe, come per inginocchiarlo nello spazio, ma questa volta la gamba davanti rimane più corta di quella di dietro. E così per amore del movimento, Nanni di Banco si provò a risolvere leggi prospettiche, ma in modo che fece

Fig. 118 — Firenze, Duomo. Nanni di Banco: Frontone della porta della Mandorla. Fotografia Alinari.

dire di lui al Vasari: « fu persona alquanto tardetta ».[1] Certo che nel frontone della porta della Mandorla, condotto dal 1414 al 1421, lo scultore mostravasi avviato a grandi progressi; ma ai primi del 1421 la morte lo fermò per sempre.[2] Venuto meno in età ancor giovanile, non lasciò alcun noto seguace; pure uno di essi può riconoscersi in Andrea da Firenze, che scolpì a Napoli in San Giovanni a Carbonara il monumento di re Ladislao e in parte l'altro del Siniscalco Ser Janni Caracciolo († 1433); in Santa Monaca, chiesetta annessa a San Giovanni a Carbonara, il sepolcro del Conte Tommaso da Sanseverino (1432), segnato: OPVS ANDREE DE FLORENTIA; infine in Ancona il sepolcro del Vescovo Simone Vigilanti.[3]

* * *

Il più giovane degli artisti del ciclo fiorentino qui studiato è Nanni di Bartolo, detto il Rosso, che appare per la prima volta nel 1419, quando gli fu allogata una statua da porre nella facciata di Santa Maria del Fiore e da scolpire in due pezzi di marmo. Compiutala nel marzo del 1420, assunse di condurre a termine, insieme con Donatello, una figura marmorea, il *Josua*, appena cominciata da Bernardo Ciuffagni, e anche il gruppo del *Sacrificio d'Isacco*, da collocarsi nel campanile. Un'altra statua di Profeta, d'ugual destinazione, fu eseguita da Nanni di Bartolo nel 1420, quella d'*Abdia*

[1] Nel bassorilievo vedesi un orso che « monta sur un pero ». Così descritta, il Vasari nella prima edizione delle *Vite* cercò di spiegare l'invenzione, nella seconda no, « per lasciare a ognuno sopra cotale invenzione credere e pensare a suo modo » (II, ed. cit., e nella vita di Jacopo della Quercia, a cui il Vasari attribuì quel frontone, pag. 116). Il Della Valle scrisse d'aver letto che l'artefice col suo orso volle alludere a chi lo aveva escluso dal far una delle porte del Battistero. Il Bottari ritenne la invenzione un mero capriccio. Probabilmente l'artista nel fare l'*Assunzione della Vergine* pensò alla composizione dell'*Ascensione di Elia*, e trasse da questa l'orso che vi è figurato, secondo il *Libro dei Re* (IV, 2, 23). Nell'allegoria dell'orso, Rabano Mauro (*De bestiis Patrol. Lat.*, CXI, 223) vide *diabolum insidiatorem gregis Dei.*

[2] *Regesten* cit., pag. 300-302.

[3] Nel corridolo dell'Ospedale Civile, ex-convento di San Francesco delle Scale, si vedono i resti del monumento del vescovo Simone, che recava un tempo questa iscrizione: *Andreas de Florentia qui etiam sepulcrum regis Ladislai excudit.*

nel 1422; e una doccia figurata da un putto stringente un otre, fu scolpita da lui nello stesso anno, per esser posta *super tertia tribunetta* di Santa Maria del Fiore. Altro lavoro gli fu affidato dall'Opera di questa Cattedrale, cioè una nuova figura di Profeta per il campanile (1422), ma egli non ne imprese la esecuzione, poi che nel 1424 il blocco di marmo giaceva a Carrara, e lo scultore, fuggito per debiti da Firenze, attendeva ad altro nella città di Volterra. E venne così la volta che il Ciuffagni, al quale era stato tolto di mano il *Josua,* si prese la rivincita con lo scolpire la figura d'*Isaia.* [1]

Nel *Sacrificio d'Isacco* la parte di Nanni di Bartolo dovett'essere soverchiata da Donatello; nell'*Abdia* (fig. 119), in cui lo scultore si mostra solo, è tutto ligio a Donatello stesso. La figura non sta piantata, immobile sulla base, ma fa per avanzare verso la folla, svolgendo il rotulo della profezia che tiene nervosamente con le mani; è rappresentata in azione, non è semplicemente esposta come le altre di Nanni di Banco; e le vesti ne seguono il movimento, senza obbedire più a certe vecchie formule o a certi determinati sistemi di rette e di curve, e cadono in contorni arricciati. Anche nella statua del profeta che solleva in alto la destra chiusa, sulla faccia a oriente del campanile, che appartiene pure, in parte almeno, a Nanni di Bartolo, la ispirazione di Donatello è evidente.

Da Volterra, Nanni si recò a Verona, per eseguirvi in San Fermo il monumento Brenzoni (fig. 120). Lontano dagli occhi di Donatello, lo scultore perde la forza mostrata a Firenze. Nel conformarsi al tipo veneto dei monumenti dimentica la esperienza degli anni giovanili all'ombra di Santa Maria del Fiore. Se si eccettua la figura sul culmine del baldacchino nel sepolcro Brenzoni, tutto il resto non richiama più la sua arte prima; nè il Cristo risorto, stretto da lunghe pieghe arcuate, nè gli angioli ispirati a forme tedesche, nè le guardie

---

[1] *Regesten zur Geschichte des Giovanni Bartolo genannt Rosso* in SEMPER, op. cit., pag. 302 e seg.

Fig. 119 — Firenze, Campanile del Duomo. Nanni di Bartolo: *Abdia*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 120 — Verona, San Fermo, Nanni di Bartolo: Monumento Brenzoni.
(Fotografia Alinari).

intorno al sepolcro, condotte in modo grossolano. Probabilmente nel Cristo e negli angioli specialmente ebbe un aiuto locale, perchè non è credibile che l'artista abbandonasse in quelle figure, quasi inutile materiale, ogni forma toscana. E come nel culmine del sepolcro, così nella stessa chiesa di San Fermo, in un *Redentore*, non considerato sin qui (fig. 121), si vede come Nanni non fu affatto dimentico degl'insegnamenti di Donatello.

Un'altr'opera in Verona è supposta di Giovanni di Bartolo, e cioè il monumento di Cortesia Sarego (fig. 122), in Sant'Anastasia.[1] Qui pure lo scultore si attenne a tipi monumentali del luogo, e ricordò particolarmente i mausolei degli Scaligeri nell'innalzare la statua equestre sul sarcofago retto da mensole, coperto da un acuto baldacchino con ampie cortine che due uomini d'arme tengono distese. I due armigeri hanno riscontro con quelli dormienti nel sepolcro Brenzoni in San Fermo, e quindi anche col manigoldo del gruppo del *Giudizio di Salomone*, nell'angolo nord-ovest del Palazzo Ducale a Venezia, che ben può ascriversi a Nanni di Bartolo (fig. 123).[2] Nel manigoldo su cui restano riflessi dell'arte donatelliana, nelle pieghe larghe de' drappi che paiono di cuoio, lo scultore manifesta ancora la natura fiorentina, modificata in parte secondo le tendenze pittoriche settentrionali. E richiama ancora le edicolette con arcatine pensili nella determinazione del fondo della figura di Salomone, o nella rappresentazione schematica del palazzo reale, così come il Ghiberti aveva usato nel fondo de' bassorilievi della seconda porta del Battistero, ma, a togliere la divisione della scena per lo spigolo del muro, fece spuntare dalla base un grande albero di fico,

[1] BODE, *Denkmäler* cit., testo a pag. 44, tav. nel vol. IV, n. 155.

[2] Il PAOLETTI (op. cit., parte I, pag. 17 e seg.) suppose che il *Giudizio di Salomone* potesse essere di Nanni di Bartolo, guidato dai rapporti veduti dal Meyer tra il monumento Brenzoni e quello del Beato Pacifico a Santa Maria de' Frari; ma poi con una serie di punti interrogativi menomò l'importanza dell'ipotesi. Non può darsi, si domandò, che certe forme fossero proprie anche d'altri toscani, o di un allievo del Rosso e da questo *indirettamente* ispirato o di un allievo «forse più ricco di sentimento estetico» (!) o proprie di tutti e due, dell'allievo e del Rosso?

Fig. 121 — Verona, San Fermo. Nanni di Bartolo: *Il Redentore.*

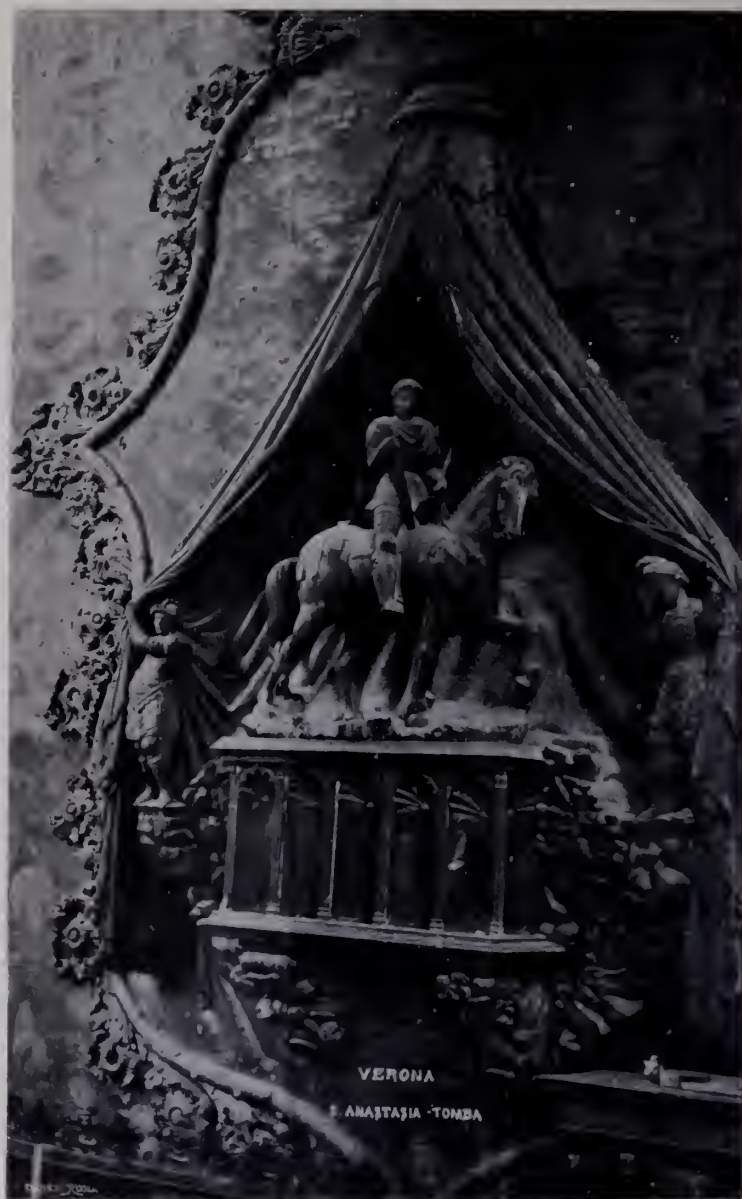



Fig. 122 — Verona, Sant'Anastasia. Nanni di Bartolo: Monumento a Cortesia Sarego. (Fotografia Alinari).

Fig. 123 — Venezia, Palazzo Ducale.
Nanni di Bartolo: Gruppo del *Giudizio di Salomone.*

il quale coprì pure il resto di questa edicola meschinetta. Nell'insieme il gruppo non sarebbe stato indegno d'una nicchia presso quelle d'Orsanmichele a Firenze, e avrebbe dimostrato, al paragone dei *Quattro Santi Coronati* di Nanni di Banco, come Donatello avesse insegnato a far luogo a più statue insieme accostandole.[1]

Il gruppo dovett'essere eseguito da Nanni di Bartolo tra il 1424 e il 1432, anno in cui si trova a Tolentino e lavora intorno alla porta della chiesa di San Niccolò, recante un'iscrizione, la quale ricorda il capitano de' Fiorentini Nicola Mauruzi da Tolentino,[2] che fece trasportare i marmi da Venezia, e il fratello che mosse ad eseguirla, e si chiude così:

COMPOSVIT RVBEVS DECVS HOC LAPICIDA IOANNES
QVEM GENVIT CELSIS FLORENTIA NOTA TROPHEIS.

La porta basta a provare che Nanni di Bartolo soggiornò a Venezia (fig. 124): il frontispizio è incluso in una specie di merlatura con le piramidette laterali, al pari di quello della porta della Carta e di altre porte veneziane. La porta tende alla forma quadrata, similmente a quella del fianco destro della chiesa di Santa Maria de' Frari, con gli stipiti e l'archivolto adorni e orlati di colonnine a tortiglione. L'archivolto è inquadrato, come la porta veneziana di San Francesco a Pesaro; e invece delle torricciuole, che nella chiesa di Santa Maria de' Frari fiancheggiano la porta citata a mo' di contrafforti, vi sono pilastri. Le torricciuole in quella chiesa sono divise da anella; qui i pilastri son separati da cornici che la distinguono in riquadri. Là, sulle torricciuole, s'innalzano cuspidette piramidali; qui, sui pilastri, sono le due figure del-

[1] Il Vasari, nella *Vita di Nanni d'Antonio di Banco*, II, pag. 163.

[2] Il Burckhardt-Bode-Fabriczy (*Der Cicerone*, II, pag. 437) assegna al 1435 la porta; il Ricci, *Memorie degli Artisti della Marca d'Ancona*, I, pag. 117 non l'assegna al 1431, come fu detto, ma riporta in nota a pag. 131 l'iscrizione che ne determina il compimento nell'anno 1432. Invece, oltre questa data, si legge quella del 1435, che si riferisce proprio al compimento della porta. Cfr. a questo proposito Cornel v. Fabriczy in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905, pag. 99 (*Giovanni di Bartolo il Rosso und das Portal von S. Niccolo zu Tolentino in den Marken*).

Fig. 124 — Tolentino. San Nicola. Nanni di Bartolo: Porta.
(Fotografia Alinari).

l'angelo e dell'Annunciata. Ritroviamo insomma qui una porta veneziana in una riduzione toscana, certo non omogenea. Nei pilastrini sono rappresentati gli Apostoli a bassorilievo; nella lunetta sulla inquadratura della porta, è la Vergine tra San Niccola da Tolentino e un Santo Vescovo; sulla lunetta, San Giorgio che uccide il mostro. Tra queste figure il divin Bambino nelle braccia della Vergine ha forme simili al fanciullo del *Giudizio di Salomone*, e l'*Annunciata* ha molta corrispondenza con la madre (ultima a destra in quel rilievo) che attende il giudizio del re sapiente.

Dopo quell'opera, silenzio intorno all'artista, fino al 1451, nel quale anno si parla d'una figura di marmo da lui abbozzata a Carrara.[1] E qui di nuovo profondo silenzio.

* * *

Due altri maestri toscani, Piero di Niccolò, figlio del Lamberti, e Giovanni di Martino da Fiesole, lavorarono a Venezia. Il primo, nato verso il 1393 e inscritto a Firenze nella matricola de' maestri di pietra il 2 maggio 1415,[2] scultore d'un *cassone di marmo* per la tomba di Onofrio Strozzi († 1418) in Santa Trinita,[3] segna col proprio nome e con quello del compagno nel 1423 il monumento di Tommaso Mocenigo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, eseguito secondo la forma in uso a Venezia (fig. 125): l'altare sopra la tomba, la quale consiste in un sarcofago retto da mensole, con la figura del defunto distesa sopra di esso e coperta da un alto baldacchino. Si può distinguere la mano dei due artisti che cooperarono nell'esecuzione del sepolcro: l'uno, più prossimo

---

[1] Milanesi, note cit., II, pag. 404.

[2] *Quellen-Angaben* in Semper, op. cit., pag. 257. — C. de Fabriczy, in *Archivio storico italiano*, 1902.

[3] Giovanni Poggi, *La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa di Santa Trinita* (1419-1423). La notizia sul *cassone di marmo* fatto da mastro Piero di Niccolò fu tratta dal Milanesi e riportata da C. v. Fabriczy nell'*Arch. storico italiano*, 1902, pag. 324. Il Poggi fa merito a Piero di Niccolò dell'introduzione in Firenze di quel tipo di tomba copiato dall'antico.

all'arte di Niccolò di Piero Lamberti, e quindi con probabilità suo figliuolo, è l'autore della figura d'Apostolo nel ci-

Fig. 125 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Piero di Niccolò e Giovanni di Martino da Fiesole: Sepolcro di Tommaso Mocenigo.
(Fotografia Alinari).

miero del baldacchino, del *San Giorgio* all'angolo del sarcofago a sinistra, ispirato da quello di Donatello, delle due Virtù

più piene e forti che gli stanno appresso nelle nicchiette conchigliate del sarcofago, infine dei due angioli stira-cortine; l'altro rompe i panni in modo più complicato e forma pieghe con nervature acute, cadenti ad angolo sulle ginocchia e curve sul suolo, riuscendo più gotico del compagno e più cartaceo.

I due soci dovettero lavorare nell'ultimo archivolto centrale della facciata di San Marco, ove rappresentarono tra figure di Profeti parecchie scene della Genesi, cominciando dalla *Creazione di Adamo* e terminando col *Sacrificio d'Isacco*, nel quale mostrarono di ricordare il saggio del Ghiberti per il concorso; [1] e negli ornamenti, quantunque ingrossati per l'altezza in cui furono scolpiti, ripeterono alcuni motivi della porta della Mandorla.

Lavorò anche Pietro di Niccolò (1434-36) nella Cà d'Oro, [2] insieme coi tanti lombardi e comacini intenti ad appararla festosamente, e come alcuni di questi dettero mano a scolpire l'ala rinnovata del Palazzo Ducale, prospiciente sulla Piazzetta, [3] così Piero di Niccolò insieme col suo socio Giovanni di Martino eseguì i primi nove capitelli del fabbricato, a cominciare dal più prossimo alla porta della Carta, sotto il gruppo del *Giudizio di Salomone*. [4] Quello (fig. 126) rappresenta figure allusive all'idea della Giustizia; *Venezia* nell'aspetto della stessa Giustizia, *Aristotile*, *Mosè legista*, *Solone*, *Scipione* che rende la sposa al principe Celtibero Allucio, *Numa Pompilio*, *Mosè ricevente le tavole della legge*, *Traiano e la vedovella*. Segue il secondo capitello con putti tra ciliegie, uva, mele e con uccellini; il terzo con cicogne, anitre ed altri uccelli; il quarto (fig. 127) con Virtù e Vizî (la *Castità* in età avanzata, l'*Onestà* in aspetto di dottore, la *Falsità* sulle grucce, l'*Ingiustizia* in forma di guerriero

[1] Paoletti, op. cit., I, pag. 13; A. G. Meyer, *Das venetianische Grabdenkmal der Frühренaissance* (Jahrb. der K. preuss. Kunstsammlungen, 1881).

[2] Paoletti, op. cit., I, pag. 14.

[3] V. pagina precedente.

[4] Nel restauro fatto nel 1858 al capitello, si lesse la iscrizione: DVO SOTII FLORENTINI INCISE (cfr. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, I, *Storia della fabbrica*).

Fig. 126 e 127 — Venezia, Palazzo Ducale.
Piero di Niccolò e Giovanni di Martino da Fiesole: Capitelli.

con alabarda, l'*Astinenza*, la *Misericordia*, l'*Alacrità* e la *Stoltezza*); il quinto (fig. 128) con figure pensose di Filosofi; il sesto con sirene e mostri; il settimo con Peccati, l'*Invidia*, l'*Avarizia*, ecc.; l'ottavo con le Virtù; il nono con Virtù e Vizî. Tutte le figure allegoriche e storiche contrastano con le rappresentazioni più fantastiche e signorili de' capitelli

Fig. 128 — Venezia, Palazzo Ducale.
Piero di Niccolò e Giovanni di Martino da Fiesole: Capitello.

seguenti; ma gli scultori toscani non sapevano dare se non quelle cicliche immagini scolastiche.

A Pietro di Niccolò viene assegnato il sepolcro di Raffaello Fulgoso († 1427) nel Santo di Padova: sul basamento con pilastrini, che fiancheggiano tre nicchie contenenti statue di Virtù, riposa l'arca con genietti che spiegano il cartello dell'iscrizione; sull'urna è il letto funerario con la figura distesa del defunto assistito a capo e a piedi da due figure, coperta da un alto baldacchino.[1] Ci sembra probabile che

[1] Il P. Gonzati (*La basilica di Sant'Antonio di Padova*, II, Padova, 1853, pag. 119) pensò per primo che il monumento fosse toscano: « Sembra », egli scrisse, « che l'autore

Fig. 129 Firenze, Orsanmichele. Nanni di Bartolo: *L'Arcangelo Gabriele.*

insieme con Piero di Niccolò lavorasse nel monumento anche Giovanni di Martino da Fiesole, facilmente distinguendosi in esso due mani d'artisti.

Un'altr'opera assegnata a Pietro di Niccolò è l'*Annunciazione* sulla nicchia di San Matteo del Ghiberti in Orsanmichele (fig. 129-130), ma le forme donatelliane ci portano ad attribuirla a Nanni di Bartolo,[1] forme più libere e sciolte che non si vedono in Piero, più raccolto, più duro e impacciato.

Inoltre a Piero si attribuirono due mensole nel Museo Correr (n. 214 e 215),[2] scolpite invece da Bartolomeo Bon; e si potrebbero più giustamente notare le attinenze tra le figure del monumento Mocenigo e quelle che sono nell'ultima cappella della navata sinistra in Santa Maria de' Frari.[3]

* * *

Abbiamo veduto tra i maestri fiorentini Niccolò Baroncelli dedicarsi alla ceroplastica, arte romana rinnovata a Firenze per opera di nuovi *sigillarii*, allora distinti col nome di ceraiuoli o di fallimagini: gli *ex-voto* in cera erano divenuti d'uso comune e una famiglia d'artisti s'era dedicata, secondo attesta il Del Migliore, alla loro fabbricazione.[4] Ma se nulla si è conservato dei saggi de' ceraiuoli fiorentini del

imitasse il mausoleo che Donatello aveva modellato pochi anni avanti (1419 per Giovanni XXIII in San Giovanni di Firenze». Il BURCKHARDT, nell'ediz. VIII (II, 4.6-B), assegnava a Piero il monumento, nella IX non più.

[1] CORNEL v. FABRICZY in *Arch. stor. ital.* cit. le attribuì a Piero di Niccolò, riconoscendo giusto, egli dice, il giudizio del Conte Carlo Gamba, che si fondava sulle analogie di forma tra esse e «il capitello (!) sull'angolo del Palazzo Ducale di Venezia, raffigurante il *Giudizio di Salomone*». Da ciò si deduce pure che C. v. F. attribuisce questo gruppo a Piero di Niccolò. E difatti nel *Cicerone* (ed. IX) leggesi quest attribuzione ribadita a pag. 406 e 412, e pure nel BODE, *Denkmäler der Renaissance Sculptur Toscanas*, Text, München, 1892-1905, pag. 10.

[2] PAOLETTI, op. cit., I, pag. 26.

[3] Stanno le figure sul sarcofago del vescovo Miani (PAOLETTI, I, 50), che dovrebbe essere del 1464, come si ricava da un'iscrizione, ora perduta, ma conservata, del Sansovino. La data del 1464 impedirebbe di mettere a riscontro le figure del monumento Mocenigo con le altre del monumento Miani, ma è proprio accettabile la data stessa? Certo è che le attinenze de' due monumenti, per una stessa tendenza gotica, più accentuata anzi nel secondo, sono innegabili.

[4] SPIRE BLONDEL, *Les modeleurs en cire* (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1882).

Fig. 130 — Firenze, Orsanmichele. Nanni di Bartolo: *L'Annunciata.*

Fig. 131 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Stucco fiorentino.

Fig. 132 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Stucco fiorentino.

secolo XV, ben poco si è mantenuto di opere affidate alla fragile terracotta, e meno anche di quanto si creda, poichè molte di quelle sparse ne' Musei, specialmente dell'*Albert and Victoria Museum* di Londra, sono di artisti recenti. Già abbiamo discorso di plastici collegati con la grand'arte di Jacopo della Quercia e del Ghiberti; ma altri maestri veramente fiorentini precorrono Luca della Robbia e formano Madonne, in terracotta o in istucco, degnissime di considerazione e studio. Uno dei gruppi di Madonne più nobili ha per tipo quella col capo coperto da un grosso drappo frangiato e il Bambino che le attornia con le braccia il collo. Se ne vede una prova nel museo del Louvre ed in quello di Berlino (fig. 131), insieme con un'altra Madonna similmente condotta (fig. 132), dalla testa di forma ovale, dagli occhi semichiusi e dal mento appuntito, dalle mani con le dita affusolate, [1] dal pesante drappo a frangia a contorno pieghettato. E con un'altra ancora, molte volte ripetuta in istucco, dove la madre avvolge graziosamente del mantello il figlio (fig. 133), e con quella più sviluppata dove il Bambino, conserte le mani sul petto della Vergine, vi poggia la testa pensosa (fig. 134). Tutte queste Madonne, che ornavano i tabernacoli delle vie delle città e delle borgate di Toscana, devono essere contemporanee agli esordi dell'arte di Luca della Robbia. Di altre precedenti si hanno saggi da per tutto, e alcune, come quella rimpetto al palazzo Strozzi in Firenze, richiamano il dozzinale Andrea da Fiesole, il citato scultore di monumenti napoletani; altre sono derivate da pittori, come la grande lunetta in terracotta di Bicci di Lorenzo (1373-1452), sulla porta della chiesa di Santa Maria Nuova, eseguita nel 1424. [2] Molte terrecotte nella riproduzione in istucco perdono la finezza del modellato; e in parecchie serie di esse, col metodo usato per le incisioni, si rin-

[1] W. BODE, *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze*, in *Arch. storico dell'Arte*, 1889, pag. 130.

[2] GAETANO MILANESI, *Commentario alla vita di Lorenzo Bicci* (VASARI, ed. cit., II, pag. 66).

Fig. 133 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Stucco fiorentino.

Fig. 134 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Stucco fiorentino.

tracciano le tirature diverse, per risalire di grado in grado alle prime prove. Da uno stesso modello si ricavavano stucchi di varie dimensioni: uno, ad esempio, che dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova passò al Museo Nazionale di Firenze,[1] derivò da altro maggiore, del quale esiste una prova a Baiso in quel di Reggio Emilia.[2] Con quelle terrecotte e quegli stucchi dipinti e dorati l'arte fiorentina, divenuta popolare, si divulgò, rallegrando le vie toscane dai tabernacoli delle case della città e della campagna.

---

[1] Un'altra prova vedesi nel Kaiser Friedrich's Museum, con la scritta: *Florentinisch um 1425*. Su questa ed altre prove in terracotta e in istucco cfr. Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin, Spemann, 1888; Bode, *Die florentiner Thonbilder in den ersten Jahrezehnten des Quattrocento* (*Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml.* 1885).

[2] All'esterno della casa di Scaluccia.

III.

Donatello — Esordio dell'artista — Statue per il Duomo di Firenze, per Orsanmichele e il campanile — Opere di Donato sino al tempo del suo secondo viaggio a Roma (1432): monumenti di Baldassarre Coscia nel Battistero fiorentino, del card. Brancacci a Sant'Angelo a Nilo in Napoli, ecc. — Donatello a Roma — Donatello dopo il ritorno da Roma sino all'andata a Padova (1443) — Opere a Padova — Donatello dal 1454 alla fine della sua vita.

Donato di Niccolò di Betto de' Bardi, nato forse nel 1382,[1] si schiera giovanissimo tra i novatori che preparano l'avvento trionfale dell'arte toscana, a fianco di Filippo Brunellesco suo duce. Con lui fu a Roma probabilmente l'anno del Giubileo, chè le reminiscenze dello studio dell'antico appaiono nel saggio di Filippo per il concorso alla seconda porta del Battistero, e possono riconoscersi nelle prime opere di Donatello stesso. Nella concezione del bassorilievo del *Sacrificio d'Isacco*, il Brunellesco fece come gli umanisti del suo tempo, che studiavano con ardore tanto i classici quanto i testi dei Padri della Chiesa, per accordare la coltura con l'idea religiosa. Ma per ciò fare, il Brunellesco doveva avere attinto a Roma, alla fonte perenne dell'arte.[2]

---

[1] Il GAYE (*Carteggio* cit., I, pag. 120-123) riporta una prima *denunzia* (1427) di Donatello agli *Ufficiali del Catasto*, nella quale si dice di 40 anni; una seconda (1433) in cui si assegna 47 anni; una terza (1457), in cui dichiara d'essere «in età di 75 anni». Nel libro BARTOLOMEI FONTII *Annales suorum temporum*, è indicata alla fine del 1466 la data della morte di Donatello, così: «1466. Donatellus florentinus sculptor insignis sexto et septuagesimo aetatis anno Florentie obiit IV idus Decembris». Abbiamo dunque queste date della nascita: 1382, 1386, 1387, 1390. Il VASARI s'approssimò alla prima, scrivendo: «nacque in Firenze l'anno 1383». Il MILANESI si attenne all'opinione che lo fa nato nel 1386 (*Note al Vasari*, II, pag. 396). Così il SEMPER, op. cit.

[2] L'*Anonimo* (FREY, op. cit., pag. 73) fa muovere il Brunellesco verso Roma appena fu data l'allogazione della porta a Lorenzo Ghiberti: «e andossene a Roma, che in quel tempo v'era che si potevano vedere in publico assai delle cose buone e di quelle che vi sono ancora, benchè non molte, et di quelle che da diversi pontefici et signori cardinali

Egli trasformò i personaggi biblici in classici, adattò le forme delle antiche statue alla rappresentazione degli avvenimenti sacri, e, come dimostra il Cavaspino clamidato, con tanta libertà, che non si riconosce facilmente il tipo da cui deriva. Imitando la mossa elegante, l'atteggiamento, il Brunellesco volle sfuggire il nudo, per il decoro della scena, la quale, come già dicemmo, doveva esprimere il contrasto del mondo pagano col mistero cristiano della Redenzione significato nel *Sacrificio d'Isacco*. Non un'imitazione servile, bensì quella d'un artista che ha osservato e penetrato, che ha assimilato le belle cose vedute, sa renderle a modo suo, adatta nelle proprie concezioni uomini e cose d'un mondo caduto. Donatello, compagno del Brunellesco nella ricerca delle manifestazioni di vita classica, non arrivò da principio a una riflessione così originale dell'antichità. Naturalista, che non ammetteva limitazioni alle ricerche della verità e del carattere, tolse principalmente a prestito dalle statue romane il drappeggio dei pallii e, riprodottolo nelle linee generali, rese nel particolare la varietà delle stoffe e de' tessuti, le pieghe multiple, abbondanti, facili.[1]

Non è secondo il vero l'affermazione del Vasari, che il Brunellesco venisse a Roma con l'animo deliberato e il proposito ben definito di restaurare l'architettura antica. Tale intenzione poteva supporla il Vasari che vedeva il maestro da lontano, predestinato alle grandi cose. Questi però, nato nel Trecento, soggetto ancora alle forme gotiche, non poteva improvvisarsi novello Vitruvio. E Donatello pure, giovinetto,

e Romani e d'altre nazioni sono state trafugate e portate e mandate via » Contro la notizia che il Brunellesco venisse a Roma appena finito il concorso, stanno queste: che Donatello, compagno del viaggio, alla fine del 1403 era messo nel novero degli aiuti del Ghiberti per il lavorio della porta; che il Brunellesco il 2 luglio 1404 era matricolato tra gli orafi fiorentini. HUGO VON TSCHUDI (*Donatello e la critica moderna* in *Rivista Storica italiana*, Torino, 1887) nega il primo viaggio di Donatello a Roma. A parte gli indizî che si possono ricavare dalle forme donatelliane, non si può negar fede all'Anonimo, che scrisse: « Ebbe (*Brunellesco*) in questa stanza di Roma quasi continovamente Donatello schultore, e originalmente v'andaron d'accordo rispetto alle cose di scoltura schiettamente e a quelle attendevano continovamente » (FREY. op. cit., pag. 75)

[1] A. VENTURI, *Il classicismo nella scultura italiana primitiva* (*Rassegna Contemporanea*, anno I, febbraio 1908, Roma).

non poteva mostrarsi di subito così ligio all'antico, strapparsi ogni velo medioevale dagli occhi, come quando, padrone della propria stecca e del proprio scalpello, fu davanti alla nuova visione di Roma.

Ammesso come verosimile il viaggio del giovinetto Donatello a Roma prima del concorso per la seconda porta del Battistero fiorentino, è pure ammissibile che la gara col Brunellesco per il *Crocefisso*, della quale già abbiamo parlato, fosse il suo esordio artistico. Basti osservare le pieghe del drappo stretto ai fianchi di Cristo, semplici, ondulate, e alcune cadenti come rotulo che sta per svolgersi, per accorgerci che l'opera va classificata tra le primitive di Donatello. Alla fine del 1403 questi trovasi fra gli aiuti di Lorenzo Ghiberti al lavorìo della seconda porta; [1] ma già il 23 novembre 1406, lasciato l'esercizio di orafo, proseguito anche a Roma con il Brunellesco, [2] scolpisce in marmo due figurette di Profeti per la porta della Mandorla; il 20 febbraio 1408, finite le statuine, gli è allogato il *David* per il Duomo, col compenso uguale a quello già assegnato a Nanni di Banco, per altro dei dodici Profeti da collocarsi nella facciata del Duomo; e il 12 dicembre dello stesso anno, in concorrenza con Niccolò Lamberti e con Nanni di Banco, lavora la statua dell'*Evangelista San Giovanni*. [3] Sin dal 1406 Donatello entra in iscena coi maggiori maestri fiorentini, e le commissioni a lui di opere per Santa Maria del Fiore si susseguono senza tregua.

I Profeti per la porta della Mandorla sono riconosciuti nelle due figure poste sui pilastrini che fiancheggiano il frontone. Quello di destra è un ragazzetto baldanzoso, un monello in foggia di oratore; la breve tunica gli lascia scoperta

---

[1] Vedi pag. 133 antecedente.

[2] Scrive l'*Anonimo* (cfr. HOLTZINGER, op. cit., pag. 18): «... e perchè l'uno e l'altro erano buoni maestri dell'arte dell'orafo, passavano la vita loro (*a Roma*) con quello mestiero, che eran loro tutto dì nelle botteghe degli orafi date delle faccende più che non ne potevano fare, e conciovvi Filippo assai gioie dategli a conciare».

[3] *Regesten Donatello's* in SEMPER, op. cit., pag. 273 e seg.

la gamba sinistra ignuda. E qui si mostra la intenzione nuova di Donatello, suggeritagli dallo studio dell'antico: mettere in evidenza le forme ignude. Contento della prova, avvolse il manto intorno alla persona in modo da non ricoprire il suo ardimento, e ripetè similmente il partito artistico nel *Davide* del Bargello. Nell'altro Profeta, a sinistra, fece una figuretta giovanile, coronata di vitalba, ma tutta timida, come imbarazzata. Par di vedere nell'uno e nell'altro i saggi di un fanciullo che rispecchia sè stesso e il suo mondo, impotente a rendere le forme grandi e solenni dei Profeti.

Nelle pieghe del manto del secondo piccolo Profeta si può vedere qualche curva nella maniera del Ghiberti, come un ricordo di questo maestro può riconoscersi nel disegno arcuato del manto del *Davide*. Tale figura elegante (fig. 135),[1] signorile, non ha il tipo popolare che Donatello impresse poi alle sue statue. Par che un giovane Bacco vestitosi di finissimo cuoio, allacciatosi in fretta il manto, si presenti, eretta la testa davanti al pubblico che vuole applaudirlo. Ma l'energia di Donatello non si determina ancora: la testa del biblico eroe non è gagliarda, le belle mani dalle dita affusolate non hanno forza. Si palesa invece lo studio dell'antico fatto in Roma quando il popolo chiamava lui e il Brunellesco *quelli del tesoro*, credendoli geomanti in cerca di ricchezze sepolte: guardisi la testa di *Davide* coronata d'edera, dalle orbite degli occhi non tocche, e il testone di *Golìa* che par quello d'Argo o di Polifemo. Mentre scolpiva il *Davide*, Donatello attendeva pure al *San Giovanni Evangelista* finito

[1] L'allogazione del *Davide* è del 20 febb. 1408 (SEMPER, op. cit. p. 273). Il *Davide*, cominciato allora ad eseguire da Donatello, fu finito nel 1412 (v. doc. che cita la statua in SEMPER, cit., p. 275). È probabilmente lo stesso che nel 1416 fu trasportato nel palazzo della Signoria, e ora è nel Museo Nazionale di Firenze. GAETANO MILANESI (*Catalogo delle Opere di Donatello e Bibliografia degli Autori che ne hanno scritto*, Firenze, 1887) scrive che la statua gli fu commessa nel 1416 dalla Signoria, e che la lavorò nelle stanze dell'Opera; suppone che il *Davide* sia lo *Zuccone*. E dice: « fu fatto pur lo sprone d'una delle tribune del Duomo, vi stette sino al 1435 nel quale anno fu messo nel Campanile ». Veramente il documento del 6 luglio 1416, nel quale è parola del decretato trasporto della statua nel Palazzo Pubblico, dichiara che la figura marmorea del *Davide* era esistente nell'Opera del Duomo.

Fig. 135 — Firenze, Museo Nazionale. Donatello: *Davide*.
(Fotografia Alinari).

solo nel 1415; ma certo molte parti della statua erano già al termine prima di quest'anno, come fan pensare quelle mani inerti, que' contorni del manto rigidi benchè interrotti, quelle reminiscenze di gotico (fig. 110). Par che l'artista si affatichi a trovare qualche partito semplice di pieghe, e mentre riesce ad adattare al busto la tunica di grosso tessuto, non può diminuire la massa poco malleabile dei panni dalle ginocchia in giù se non per via di profondi seni, di cavi, di infossature. Cionostante *San Giovanni Evangelista* ha tale maestà da sembrare il prototipo del *Mosè* michelangiolesco.

Mentre Donatello lavorava al *Davide* e al *San Giovanni Evangelista*, nel 1411 gli fu data da compiere la statua di *San Marco*, poco più che digrossata da Niccolò Lamberti per Orsanmichele, [1] e circa a quel tempo anche la statua di *San Pietro* per un'altra nicchia dell'Oratorio stesso. [2] Entrambe le statue appartengono per forma al momento anteriore alle audacie naturalistiche. La prima tiene ancora della forma grezza di Niccolò Lamberti, della preparazione antecedente nei piani lisci del volto, nelle arricciolature delle pieghe, nella mancanza di vita. La seconda è attribuita a Nanni di Banco, [3] ma tutto ricorda Donatello: i fini capelli, che sembran condotti con pastellini di creta e non a riccioli o a ciocche piene, e la barba che pure non par cavata dal marmo, ma modellata prestamente in cera; e la faccia carnosa, con trapassi lievi e varî di piani e d'ombre; il piegare più sciolto, il cadere de' panni più facile, i contorni dei drappi increspati, non scanalati come suol farli Nanni di Banco.

[1] GUALANDI, *Memorie* cit., IV, pag. 106 e seg. I documenti assegnano la allogazione al 3 aprile 1411. Il termine dato all'esecuzione al 1 nov. 1412. La scrittura del tabernacolo fu affidata il 24 aprile 1411 a Perfetto di Giovanni e Albizo di Piero.

[2] Non si conosce la data dell'allogazione a Donatello del *San Pietro*; ma si suppone tra il 1406 e il 1410. Il VASARI (II, pag. 3;4) dice che dopo la gara per il *Crocefisso*, tra Donatello e il Brunellesco, fu « lor fatto allogazione dall'Arte de' beccai e dall'Arte dei linaioli di due figure di marmo da farsi nelle lor nicchie che sono intorno a Orsanmichele: le quali Filippo lasciò fare a Donato da se solo, avendo preso altre cure; e Donato le condusse a perfezione ».

[3] Come tale è indicata in *Der Cicerone* (ed. 1904, parte II, pag. 112); dallo SCHUBRING, *Donatello*, Stuttgart u. Leipzig, 1907, pag. XV, fig. 6.

Nel 1412, ai 12 di agosto, furono sborsati a Donatello 128 fiorini per la figura del profeta *Josua* posta sopra il Duomo.[1] Probabilmente essa è da identificarsi con quella del cosiddetto *Poggio* (fig. 136),[2] ora nell'interno di Santa Maria del Fiore: ancora i drappeggiamenti sono regolari e incurvati, le pieghe della tunica sono ottenute con lunghi solchi, e così quelle del manto cadendo dalla spalla al braccio destro; la simmetria è cercata in quella specie di bisacce che i drappi formano ai fianchi della figura, e nelle due curve che si disegnano sotto quelle sino al plinto, come di collo d'un enorme vaso. Il vecchio dalla testa caratteristica e forte par che socchiuda gli occhi, mentre le mani tengono senza energia il rotulo.

Nel 1415, il 5 dicembre, a Donatello furono allogate delle statue per il campanile[3] e, nel medesimo anno, a lui e a Filippo Brunellesco, fu pagato il prezzo d'una figura di marmo coperta di piombo dorato, posta sopra uno degli sproni di Santa Maria del Fiore.[4] Nel 1416 la Signoria, con deliberazione del 2 di luglio, ordinò agli Operai del Duomo di mandare al Palazzo Pubblico la statua di *Davide* esistente nell'Opera del Duomo;[5] e intanto Donatello superava quella statua col *San Giorgio*, scolpito in quell'anno per l'Arte dei corazzai e posto in una nicchia d'Orsanmichele (fig. 137).[6]

---

[1] SEMPER, *Regesten Donatello's* in op. cit., pag. 275.

[2] Sarebbe questa la statua che il VASARI vide « in Santa Maria del Fiore, in sul cantone, per la faccia che rivolta per andare nella via del Cocomero, un vecchio fra due colonne, più simile alla maniera antica che altra cosa che di Donato si possa vedere, conoscendosi nella testa di quello i pensieri che arrecano gli anni a coloro che sono consumati dal tempo e dalla fatica » (II, ed cit., pag 401). Il MILANESI lascia senza commento queste parole. Il SEMPER, op. cit., crede la statua, supposta di Poggio Bracciolini, eseguita dal 1456 al 1459. Il REYMOND, op cit., rinuncia a crederla di Poggio B., osservando come lo stile induca a classificarla anteriormente al 1430. Il MEYER, *Donatello* (*Künstler-Monographien*, LXV, 1903, pag. 25 e 31) si attiene al SEMPER, considerando l'affinità della statua con l'*Abacuc* al quale assegna la data del 1436. Nel BURCKHARDT-BODE-VON FABRICZY, *Der Cicerone* cit., parte II, pag. 417, è detto invece: « appena può essere il *Josua* compinto nel 1412, in parte della mano di un terzo (oltre Donatello e Nanni di Bartolo) piccolo artista ». Lo SCHUBRING, op. cit., pag. XX, la ritiene compiuta nel 1420 e prossima all'*Abacuc*.

[3] MILANESI, *Note* al VASARI, ed. cit., pag. 402. Il documento dell'allogazione non è nel SEMPER.

[4] GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, op. cit., pag. 316.

[5] SEMPER, op. cit., documento 1416, 6 luglio e 20 agosto.

[6] MILANESI, *Note* al VASARI, II, pag. 404. La statua, ora nel Museo Nazionale di Firenze, vedesi in copia bronzea a Orsanmichele.

Fig. 136 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Donatello: Statua del cosiddetto *Poggio*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 137 — Firenze, Museo Nazionale. Donatello: *San Giorgio*.
(Fotografia Alinari).

Nel *San Giorgio* dice il Vasari, « si conosce la bellezza nella gioventù, l'animo ed il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile, ed un meraviglioso gesto di moversi dentro quel sasso ». [1] Ancora l'artista trova difficoltà a esprimere sè stesso nel marmo; grossa e liscia è la mano sinistra che tiene lo scudo, ma la destra pugnace si chiude con forte tensione; gli occhi del giovane toscano agile, accattabrighe, s'aggrottano fieramente. Il tabernacolo, dove la balda figura sta pronta alla tenzone, ha nel frontespizio Dio Padre, pure di mano di Donatello, e nel basamento il bassorilievo rappresentante *San Giorgio che uccide il mostro.* Mentre la figlia del Re sta a mani giunte davanti a un grande edificio, San Giorgio, non più vestito alla romana, ma come un armigero italiano, piantato forte in sella, stringe i fianchi del cavallo che s'impenna, e sta per configgere con furore la lancia nell'immondo mostro, che, uscito dalla grotta, s'avventa all'eroe battendo le ali di vampiro. Prima di tutti, Donatello in questo bassorilievo applica le leggi prospettiche meditate dal Brunellesco; fa più rilevate le parti vicine e insinua nel fondo le più lontane, lascia il paese pittorescamente indeciso, accennandone i particolari con segni e graffiti. Nello scorciare la figura della figlia del Re, cade ad arcuarla agitando indietro la gonna, come se non toccasse terra o vi fermasse il volo; nel segnare il lungo collo e la testa del cavallo perde la determinazione fortemente scolpita nella parte posteriore; nell'indicare il palazzo a destra ne trascura le linee dell'archeggiatura. Ma già si vede il maestro che con i rapidi colpi dello scalpello s'avanza alla conquista del campo dell'arte, con la gagliardia e la foga del suo *San Giorgio.*

La energia della statua di Orsanmichele si ritrova nel cosidetto *San Giovanni Battista* del campanile, [2] il quale

[1] VASARI, ed. cit., II, pag. 403.

[2] La statua del cosidetto *San Giovanni Battista* fu assegnata al 1415 dal MILANESI (*Catalogo* cit.), che confuse la notizia de' documenti relativi alla statua di *San Giovanni Evangelista* con quella del *Precursore.* Vuolsi che riproduca le sembianze di Francesco Soderini. Sul plinto si legge DONATELLO. Lo SCHUBRING suppone che invece di San Giovanni Battista qui sia rappresentato il profeta Giona (*Donatello,* Stuttgart u. Leipzig, pag. 194).

Fig. 138 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Donatello: Statua detta *lo Zuccone*. — (Fotografia Alinari).

non ha la mitezza dell'Agnello di Dio, ma nello svolgere il rotulo con aria d'imperio, sembra uno scudiero che porti un cartello di sfida del suo Signore. E il supposto *Davide*[1] (fig. 138) che gli sta appresso, con la testa calva e la bocca slargata, non ci appare il re d'Israele, il cantore dei Salmi, bensì un vecchio che serba l'antica forza di fromboliere, un vecchio atleta toscano che si è gettato il pallio sulle spalle come un mantello. Dall'alto della base, egli guarda con occhi incavati, quasi spenti, mentre sul corpo poderoso, in vece della testa senile e stanca, si aspetterebbe di veder quella d'un guerriero che riceva gli onori del trionfo; e curva le spalle avvezze a cozzare, e sta come impacciato con le mani più use a stringersi in pugno che a tenersi in riposo. Curva pure le spalle il profeta *Geremia* (fig. 139),[2] nella prossima nicchia del campanile, e sembra martoriato per le umane brutture; i suoi grandi occhi si fissano nel lontano sotto le aggrottate sopracciglia; le labbra si stringono amaramente; il manto s'aggroviglia come se sul corpo soffii l'interno turbine; le dita delle mani si tendono spasmodiche. Donatello ha trovato qui la più alta espressione della sua impetuosità artistica, dando pieno sviluppo alla figura del *Poggio* che rumina sulle umane sventure. Ma tanto il *Davide*, quanto il *Geremia* mostrano uno speciale momento dell'arte naturalistica di Donatello nella ricerca della forma atletica messa più in evidenza dalle braccia nude, dai muscoli e dai nervi tesi, nella espressione tragica, nel naturalismo senza scrupoli, nel movimento voluto de' drappi. Supponiamo perciò che le due figure siano quelle richieste allo scultore verso la fine del 1415 e terminate, l'una, nel 1418,

[1] La base della statua porta la scritta DAVID. REX, ma certo dovette avvenire uno spostamento delle statue, perchè la figura non può rappresentare il Cantore dei Salmi. Sul plinto è inciso OPVS DONATELLI. Vuolsi che nella statua sia ritratto Barduccio Cherichini.

[2] La base della statua porta la scritta SALOMON. REX, mentre nel cartello è il nome di Geremia. Qui pure sul plinto è l'OPVS DONATELLI.

Fig. 139 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Donatello: *Geremia.* — (Fotografia Alinari).

l'altra, nel 1420.[1] Il *Battista*, che ritrae in qualche modo il *San Giorgio* d'Orsanmichele, e nel drappeggiamento di grosso panno può aver relazione con i Profeti della faccia orientale del campanile, potrebb'essere la statua eseguita nel 1423.[2]

Giunto nella piena maturità dell'ingegno, Donatello è aiutato da discepoli. Con essi lavorò *in aptando et perficiendo* il *Davide*,[3] quando nel 1416 la statua fu destinata al palazzo de' Priori delle Arti, e tolse a scolpire altre statue del campanile, nella faccia orientale. Nel 1420[4] assume di condurre a fine con Nanni di Bartolo il *Josua* scalpellato in parte da Bernardo di Piero Ciuffagni;[5] nel '21 con questo scultore attende al gruppo del *Sacrificio d'Isacco;*[6] nel '23 lavora intorno a un'altra statua mancante nelle nicchie del campanile, la quale doveva essere collocata al posto nel '25[7] e non lo fu prima del 1435.

Nella testa del cosidetto *Abacuc*, con occhi stretti, coi muscoli del volto tesi, con le labbra chiuse come se il singhiozzo gli serri la gola, si rivede Donatello; e si riconosce nell'*Abramo* michelangiolesco, sì nella testa grandiosa, come nella tunica strizzata. È quella prima statua il *Josua* scalpellato in parte dal Ciuffagni e in parte compiuto da lui e da Nanni di Bartolo? Tenuto conto della somiglianza col cosìdetto *Poggio*, l'ipotesi può sembrar verosimile, tanto più se si ammetta che questo pure rappresenti il profeta Josua. Certo non può essere il Profeta che, piegato il braccio destro, solleva la mano chiusa, nel quale si notano certi partiti di pieghe che già Donatello aveva abbandonato, e, quel che è più, nessun segno dell'irrompere della sua energia. Infine, la statua conosciuta sotto il nome di *Mosè*, condotto più largamente di

[1] *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Donato* (MILANESI in vol. II del VASARI, pag. 427; SEMPER, op. cit., pag. 276 (*Regesten Donatello's*).

[2] SEMPER, op. cit., pag. 276 (*Regesten Donatello's*).

[3] SEMPER, op. cit., pag. 276 (ibidem).

[4] SEMPER, op. cit., pag. 277 (ibidem).

[5] SEMPER, op. cit., pag. 290-291 (*Regesten Ciuffagni's*).

[6] SEMPER, op. cit., pag. 278 (*Regesten Donatello's*).

[7] SEMPER, op. cit., pag. 279-280 (ibidem).

ogni altra, ma alquanto grossamente, potrebbe essere l'ultima opera affidata a Nanni di Bartolo e condotta da Bernardo Ciuffagni per il campanile.[1] Altre due mezze figure di Profeti fece per la porta della Mandorla, di qua e di là dai pilastrini che fiancheggiano il frontone;[2] ma tolta l'infossatura donatelliana degli occhi, il resto, specie le mani grossamente intagliate, lascia intravedere la fattura d'uno de' suoi cooperatori. Insieme con le statue del campanile va classificata quella del *Battista* eseguita per casa Martelli (fig. 140). Non il preteso Precursore in atto di svolgere un rotulo con aria d'imperio, ma il predicatore del deserto, non più rispondente al tipo tradizionale di anacoreta: è un giovinetto magro, allampanato, con gli occhi smarriti, con la bocca gentile semiaperta come per lamento. Pare che un torpore invada le membra tenerelle, affralite dai digiuni. Il *Battista* tiene il braccio destro disteso lungo un fianco e la mano sinistra ripiegata a mezzo il corpo, secondo la disposizione di altre tra le prime statue di Donatello; ma la destra non fa sforzo alcuno, e solo l'indice si distacca alquanto dal medio per lasciar posto alla canna della croce; la sinistra chiude impacciata un rotulo. Par che tremi

[1] Sulle date de' Profeti del campanile è gran discordia tra gli studiosi, causata anche dalle incomplete pubblicazioni de' documenti dell'archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, per parte del MILANESI, SEMPER, CAVALLUCCI e GUASTI. Riassumiamo i documenti qua e là citati. Il 5 dicembre 1415 furono allogate a Donatello due figure di Profeti per il campanile: probabilmente l'una fu finita il 1418, l'altra il 1420. Nel 1415 fu affidata a Bernardo Ciuffagni l'esecuzione del *Josua*, che poi fu dato a finire a Nanni di Bartolo e a Donatello, e da Nanni di Bartolo fu condotta a compimento nel 1421. Il 10 dicembre 1420 Giovanni di Bartolo aveva già eseguita parte d' un'altra figura per il campanile; e nel 1422 lavorava intorno all'*Abdia* (detto *Elia* ne' documenti). Quattro delle statue eseguite furono poste in opera in quell'anno. Nel 1421 Donatello e Niccolò condussero il gruppo d'*Abramo e Isacco*, compiuto nell'anno medesimo. Nel 1422 fu allogata un'altra figura a Nanni di Bartolo, nel 1423 un'altra a Donatello: ma la prima fu poi data a continuare a Bernardo Ciuffagni, la seconda era già condotta a buon punto in quell'anno, e fu posta tardi nel campanile, solo nel 1435, « prout alias fuit designatum ». Si credette che questa notizia si riferisse ad una nuova statua eseguita da Donatello, mentre par chiaro che soltanto si mise in opera l'ultima sua statua fatta pel campanile. Come nel 1422 si misero al posto statue da parecchi anni eseguite, così nel 1435 si tolse questa dai magazzini dell'Opera. Ci sembra risultare chiaro dai documenti incompletamente pubblicati e male interpretati sin qui che nel 1418-1423 le otto statue furono scolpite per le otto nicchie. Non v'è quindi tra l'una e l'altra la distanza di tempo che gli storici di Donatello si studiano di frapporre.

[2] SEMPER, *Regesten Donatello's* in op. cit., pag. 279.

per freddo e manchi di sangue; gira gli occhi miti e dolenti, socchiudendo le labbra, mettendo in mostra i dentini che sembran battere; si segnano le costole nel petto dimagrito; s'allungano in giù sotto quella camicia di pelli le gambe penzoloni da quel corpo miserello. È la figura d'un adolescente in cui la vita s'estingue, uscito da una malattia che l'ha estenuato, preso da febbre in sul crescere. Ha una banda intorno al capo, e porta calzari, accenni allo studio dell'antico, che non disturbano le ricerche intime, profonde, principalissime per rendere la verità della vita. Quanta differenza da questo a l'ottuso *Battista* che si vede al Museo Nazionale di Firenze, statua come incassata dentro un rettangolo, stentata perfino nel modo di tener la croce che pare in bilico sui polpastrelli della destra, sforzata nel movimento, nell'attenzione alla lettura del rotulo! È opera di Michelozzo, non di Donatello. [1] A lui appartiene invece la statua di *Davide* di casa Martelli, prossima per tempo alle altre del campanile. C'è in essa l'intenzione di rendere, più che nella statua del Museo Nazionale di Firenze, il carattere del biblico pastorello in quel forte giovinetto con una banda intorno al capo, in atto di tenere con la destra la fionda e di poggiare all'anca la sinistra, vestito di semplice tunichetta, con rotti calzoni. Invece dell'elegante sfrombolatore, abbiamo qui il fanciullo atletico, prototipo del *Davide* di Michelangelo.

Mentre Donatello eseguiva queste statue, passando dalle forme arcaistiche del *San Giovanni Evangelista* alle ricerche naturalistiche dello *Zuccone* e del *Geremia*, e a quelle degli effetti a distanza con l'*Abacuc*, [2] gli furono allogate opere diverse: nel 1418, il *Marzocco* per la scala del Papa in Santa

[1] Secondo lo SCHMARSOW (*Donatello. Eine Studie über der Entwickelungs des Künstlers und die Reinfolge seiner Werke*, Breslau, 1886) Michelozzo collaborò in questa opera; secondo VON TSCHUDI (*Donatello e la critica moderna*, in *Rivista Storica italiana*, Torino, 1887) la statua non è « all'altezza delle altre opere del maestro, neppure nell'esecuzione », ma sarebbe insomma del maestro stesso, « alla fine del secondo decennio della sua vita artistica ».

[2] FRIDA SCHOTTMÜLLER, *Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner Künstlerischen Akt*, München, 1904.

Fig. 140 — Firenze, Casa Martelli. Donatello: *San Giov. Battista* (Fotografia Alinari).

Maria Novella, lavoro che finì nel '21;[1] nel 1420, con Nanni di Banco e il Brunellesco, il modello della cupola di Santa Maria del Fiore in mattoni e calcina;[2] nel 1421, uno dei bassorilievi che Jacopo della Quercia non intendeva di compiere, per il fonte battesimale di Siena. lavoro condotto a termine il 18 agosto 1425, consegnato dopo ripolitura e doratura nel '27.[3]

Nel bassorilievo rappresentante il *Convito d'Erode* (fig. 141) Donatello dispose le figure come su quattro piani incavati nella lastra di bronzo; ne' due primi è la scena della presentazione della testa di Erode durante il convito; nel terzo stanno in una tribuna i musici che rallegrano la mensa; nel quarto, fuori del loggiato, il manigoldo mostra la testa del Battista. Abbandonata la vecchia iconografia, il maestro crea: il soldato s'inginocchia presentando la testa del Precursore ad Erode, il quale, preso da ribrezzo, si ritrae spaventato; due fanciulli fuggono, e uno di essi cade, e cadendo si volge a guardare la tetra apparizione; Salome interrompe la danza e corruga la fronte; un commensale si copre la faccia; altri sorti in piedi si stringono in gruppo; tutta la mensa è in disordine. Sembra che uno spettro sia apparso, che dalla testa tronca sanguinolente scoppî la maledizione alla reggia. Così Donatello manifestò la propria forza di trageda e vinse i suoi grandi compagni, Lorenzo Ghiberti e Jacopo della Quercia. Rinunciando sempre più al metodo classico che nei bassorilievi dà una sezione della forma a tutto tondo, scava ne' piani le figure poco aggettate, e ottiene una riduzione prospettica delle composizioni, un effetto pittorico. Prima che il Ghiberti cercasse ne' bassorilievi della terza porta *i quattro effetti*,[4] Donatello insegnò a conseguirli, e in modo più ser-

[1] MILANESI, *Catalogo* cit., pag. 8.

[2] GUASTI, *La Cupola*, op. cit., pag. 26, n. 46.

[3] CORNELIUS, op. cit., pag. 38. — MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 134. — LUSINI, *Il San Giovanni di Siena*, op. cit., pag. 37.

[4] Il GHIBERTI nei suoi *Commentari* (FREY, op. cit., pag. 52) parlando delle storie della terza porta, dopo aver detto che esse «hanno pochissimo rilievo, et in su i piani si veggono le figure, che sono propinque, apparire maggiori e le remote minori, come

rato e più proprio della scultura, senza ingrandire le distanze da piano a piano.

Meno avanzato di questo bassorilievo e meno nuovo è quello, un poco anteriore, rappresentante la *Flagellazione* (Museo di Berlino), dove si ritrova ancora (fig. 142) la figura muliebre che, come Salome a Siena, ricorda la figlia del Re

Fig. 141 — Siena, San Giovanni.
Donatello: Bassorilievo del *Convito d'Erode*.

nel basamento del tabernacolo di San Giorgio in Orsanmichele. Il manigoldo a sinistra è ricavato dall'antico, da qualche scena bacchica; ma il fondo è più semplice e timido che non quello del bassorilievo senese, e la disposizione delle figure non mostra, come in quest'ultimo, la conquista di tutta la profondità dello spazio. Al raffronto della composizione del

ci dimostra il vero», va ripetendo che ogni quadro contiene «quattro istorie cioe effecti» o che in ciascun quadro appaiono «gli effetti di quattro istorie».

Battistero di Siena, la *Flagellazione* sembra un termine medio tra quella e l'altra del *San Giorgio che uccide il mostro*. L'artista ha guadagnato in finezza d'esecuzione, nella determinazione del fondo, nello studio dello scorcio e della distanza, ma non ha quella freschezza, quell'impeto che suggella nella creta ed eterna nel bronzo di Siena. La figura di donna che appare a sinistra tiene le mani sulle anche inespressiva; e ne' manigoldi di qua e di là di Cristo, lo scultore si è studiato di mettere in mostra il suo studio del nudo. [1]

Nel tempo stesso ch'eseguiva la storia per il Battistero senese, gli Operai del Duomo d'Orvieto (10 febbraio 1424) lo invitavano a formare, pure in bronzo, la figura di San Giovanni per il fonte battesimale. Donatello assunse il lavoro, si prese anche la cera per il getto, ma pare non lo abbia eseguito, perchè su quel fonte nel 1461 stava la statuetta di gesso e non di metallo dorato, come avevano chiesto gli Orvietani al *virtuoso uomo* Donato di Firenze, « magistrum lapidum ac etiam magistrum intaliatorem figurarum in ligno et eximium magistrum omnium trayettorum ». [2] Si è supposto che la statua in bronzo di San Giovanni Battista, non condotta a termine per il fonte battesimale d'Orvieto, sia quella che da Casa Strozzi passò al Museo di Berlino. [3] Per il tempo che si potrebbe assegnarle, l'ipotesi potrebbe reggere, ma, come abbiamo detto, resta esclusa dal fatto che a Orvieto, vivente ancora Donatello, la statua era di gesso. Le pieghe del manto del *Precursore* formano nervature simili a quelle delle vestimenta delle due figure della *Fede* e della *Speranza* che Donatello eseguì nel 1428 per le nicchiette del fonte battesimale di Siena; [4] ma se, ne' particolari, il *Battista*

---

[1] Sull'arte del bassorilievo in Donatello cfr. G. B. Toschi, *I bassorilievi di Donatello* (*Nuova Antologia*, III serie, vol. IX, fasc. 10, 1887); S. Fechtheimer, *Donatello und die Reliefkunst*, Strassburg, Heitz, 1904; L. Br., *Donatello Reliefkunst* (*Wiener Abendpost*, 2, VIII).

[2] Fumi, *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*. Roma, 1891. V. anche a pag. 15 precedente.

[3] W. Bode in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, V, 1884, pag. 28.

[4] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 135.

richiama quelle figure, non ne ha la grandezza: ha gli occhi infossati, le sopracciglia sopraelevate, la fronte cerchiata dalle rughe della vecchiaia, la faccia lunga, la tunica di pelle male adattata al corpo, le ossa come lame taglienti. In ogni modo quel fantasma in atto di versar l'acqua lustrale può essere

Fig. 142 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Donatello: Bassorilievo della *Flagellazione*.

stato improntato dal maestro e condotto da Michelozzo circa il 1428.

Già tre anni prima di questa data Donatello aveva fatto società con Michelozzo Michelozzi, [1] al quale è stato assegnato il gran merito di muovere il maestro a ricorrere alla creta e al getto in bronzo, e più di disegnargli le architetture de' monumenti. [2] In verità le opere proprie di Michelozzo non ci permettono di attribuirgli tanta importanza. Non

[1] Gaye, op. cit., *Denunzia di Michelozzo.*
[2] Hugo v. Tschudi, op. cit.

invano gli Operai del Duomo d'Orvieto chiamarono Donatello « eximium magistrum omnium trayettorum » ; e in prova della sua sovrana abilità nell'arte del getto abbiamo il bassorilievo già eseguito nell'anno in cui egli fece società con Michelozzo, e allogatogli anni prima, in luogo di Jacopo della Quercia, in concorrenza con questi, col Ghiberti e co' migliori orafi senesi. Donatello, che cominciò lavorando da orafo col Brunellesco e per il Ghiberti, e che nel 1412 inscrivendosi nella compagnia di San Luca si chiamava « orafo e scarpellatore »,[1] giunto nella piena maturità dell'ingegno e nella balda sicurezza della mano, certo non aveva d'uopo d'insegnamenti e d'incitamenti da Michelozzo. E nelle architetture, se anche da principio fu incurante, l'intrinsechezza con il Brunellesco, l'assistenza che gli dette perfino nel fare il modello della cupola e, più tardi, nel campo fiorentino sotto Lucca, costruendo un argine al Serchio che doveva inondare quella città,[2] possono averlo fornito di tutte le cognizioni necessarie in un tempo in cui le arti belle vissero congiunte da energico nodo. Leon Battista Alberti, in una lettera al Brunellesco, « compresi in molti », scriveva, « ma prima in te Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore, e in quelli altri, Nencio, Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa in ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti ».[3] Tutto fa credere che Donatello, così vario, così ricco di motivi architettonici, non avesse bisogno di soccorso da Michelozzo. Nè questi poteva stargli a paro nella ricerca di nuove forme architettoniche, di quelle forme che in Brunellesco e in Donatello appaiono primamente; e neppure trattenerlo nelle sue predilezioni pei gli effetti vivaci, fantastici, policromi nelle architetture.

Vediamo ora Donatello e Michelozzo nelle opere insieme eseguite. Prima nel monumento di Giovanni XXIII († 1419)

---

[1] Gualandi, *Memorie* cit., VI, 180.

[2] Rinaldo Albizzi, *Commissioni per il Comune di Firenze dal 1399 al 1433*, pubblicate e annotate da Cesare Guasti, Firenze, 1867-1873, III, pag. 448.

[3] Leon Battista Alberti, *Opere Volgari*, ed. Bonucci, 1843-1849, IV, pag. 11-12.

Fig. 143 — Firenze, Battistero.
Donatello, Michelozzo, Pagno di Lapo Portigiani: Monumento di Giovanni XXIII.
(Fotografia Alinari).

nel Battistero di Firenze (fig. 143), condotto in parte nel 1462 e in parte nel '27. [1]

Esso è una riduzione de' sepolcri pisani: le Virtù, non più cariatidi, stanno nel basamento entro nicchie conchigliate; l'urna reca sul fronte i genietti antichi che tengono il cartello con l'iscrizione; il defunto non giace più sul coperchio dell'urna, ma sopra il letto di morte, sollevato su quello da leoni o da grifi, sotto il baldacchino magnifico non steso da angioli; e la figura giacente è volta di traverso, perchè l'altezza non tolga allo spettatore di mirarne l'immagine. Di Donatello è soltanto la potente naturalistica effigie del Pontefice; tutto il resto appartiene a Michelozzo e a Pagno di Lapo Portigiani, il quale si riconosce nelle teste delle figure più rettangolari, dal collo meno mobile, dagli occhi fatti loschi da certi punti di trapano nei lacrimatoi, dalle labbra mal tagliate e terminate agli angoli da due apici; dalle vesti accurate, ma lisciate. Le teste de' putti tra i festoni del basamento sono trascuratissime, mentre gli angioli che tengono la cartella sul sarcofago, materiali nella fattura di Michelozzo senza slancio, possono essere stati disegnati da Donatello, specie il putto ridente a destra. L'ornato delle mensole e i rosoncini sotto al sarcofago, ancora goticizzano; la fodera del baldacchino imitata da una stoffa persiana, la coltre cadente dall'urna come di velluto nero controtagliato a fiorami e con frange d'oro, mostrano la ricerca di effetti policromici.

Donatello nell'altro monumento, eseguito in Pisa dal 1426 al 1428 [2] con Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani, del cardinale Brancacci per Sant'Angelo a Nilo in Napoli (fig. 144)

---

[1] MILANESI, note al VASARI, II, 399. — GEYMÜLLER, *Die architektonische Entwichelung Michelozzo und sein Zusammenwirken mit Donatello* in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1884, pag. 256. — GAYE op. cit., I, 117. — CORNEL V. FABRICZY, *Pagno di Lapo Portigiani* (*Jahrb. der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1903). — IDEM, *Michelozzo di Bartolomeo* (ibidem, 1904). — SCHMARSOW, *Nuovi studi intorno a Michelozzo* (*Archivio storico dell'Arte*, 1893)

[2] TANFANI-CENTOFANTI, *Donatello in Pisa*, Pisa, 1887. — C. V. FABRICZY, op. sudd. BODE, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1902, pag. 57.

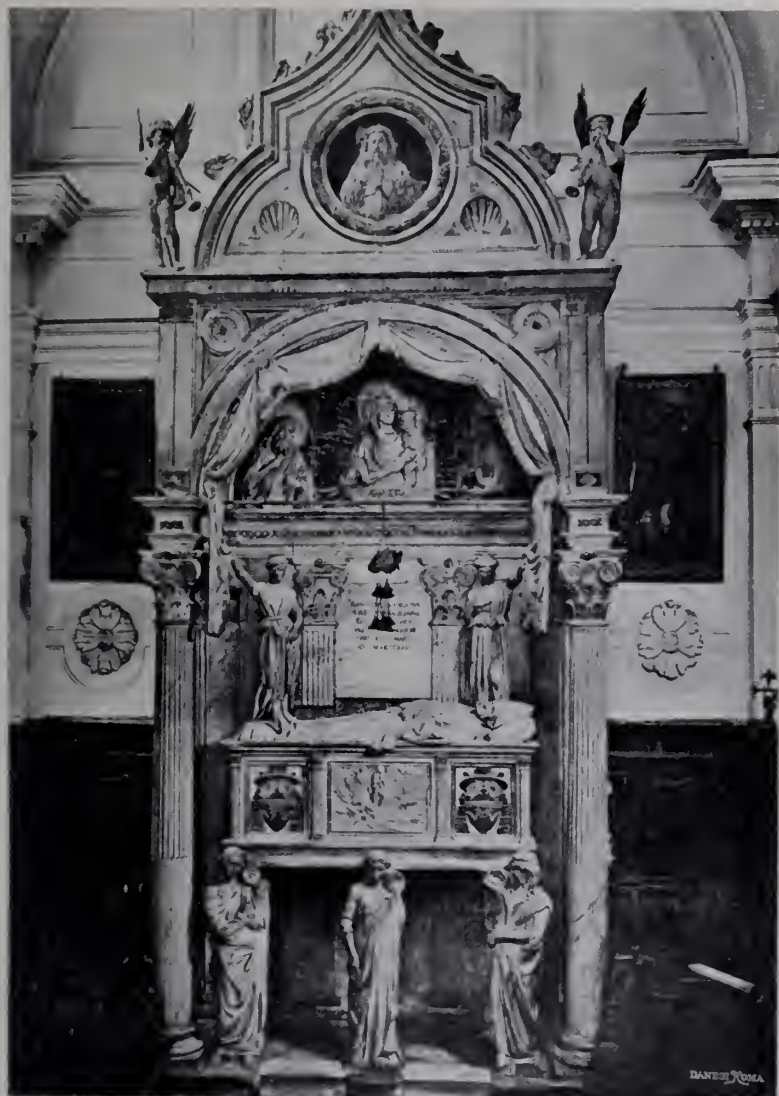



Fig. 144 — Napoli, Sant'Angelo a Nilo.
Donatello e Michelozzo: Monumento Brancacci.
(Fotografia Alinari).

dovette attenersi al tipo pisano de' sepolcri, prevalente a Napoli, pure apportandovi modificazioni secondo le forme architettoniche del Brunellesco: le Virtù reggono la bara o l'urna del defunto; questi giace sul coperchio del sarcofago, come in una camera ardente; due angioli, stirando le cortine, mostrano la salma venerata; in alto appaiono la Vergine mediatrice dell'Umanità e i patroni del defunto; sul timpano dell'arco dell'edicola che racchiude l'urna, la camera ardente e la celeste Visione, sta l'eterno Giudice. La forma architettonica del sepolcro del Cardinal Brancacci corrisponde quindi ai monumenti di Tino da Camaino, di Giovanni e Pacio da Firenze, in Santa Chiara e in Santa Maria Donna Regina, come ai tanti altri da quelli derivati che empirono le chiese napoletane dalla metà del Trecento al Quattrocento inoltrato. Ma le forme gotiche de' monumenti di Napoli, pisani o napoletani, furono mutate, sostituite da colonne e pilastri scanalati, da ornati tratti da conchiglie, da festoni d'alloro legati da fettucce, da capitelli corinzî, da finissime sagome; e solo nella cuspide si mantenne il segno del modello gotico nel fiorone terminale e nelle foglie rampanti de' contorni. Appartengono a Donatello i due putti che nell'alto, di qua e di là dal coronamento, suonano le tube volte in giù, come se chiamassero i morti nel dì della Resurrezione dei corpi: quello a sinistra si deforma per lo sforzo di soffiare nello strumento, quello a destra stringe gli occhi come assordato dal suono della sua tromba. Il Padre Eterno coperto di piviale, entro il medaglione del timpano, schiacciato nel fondo, e la Madonna col Bambino, paffuto vecchiettino, i Santi Giovanni Battista e Giorgio, nella lunetta sottostante, figure anch'esse alquanto schiacciate, sono fatica di Michelozzo. A Donatello vanno attribuite le due donne che tengono la cortina (fig. 145) scoprendo con senso di dolore e pietà la figura del defunto agli occhi della gente. Sono due angioli, e paiono due ninfe dai bei capelli ondulati e dalle lunghe nobilissime vesti: l'una porta la destra al petto, l'altra lascia cadere sul fianco la sini-

stra. Di Donatello sono pure la testa del Cardinale che sta per mandare l'ultimo rantolo; il bassorilievo sul sarcofago, rappresentante l'*Assunzione della Vergine* (fig. 146); gli angioli levano grida di trionfo, fendono le nubi a cirri come onde del

Fig. 145 — Napoli, Sant'Angelo a Nilo.
Donatello: Particolare del monumento Brancacci.
(Fotografia Alinari).

mare, e formano aureola alla Beata. Donatello soppresse gli Apostoli nel piano, Tommaso che riceve la cintola, il sarcofago fiorito della Vergine, bastandogli d'esprimere nell'Assunta la immortalità e la gloria che attendono l'anima purificata dalla Grazia. Le tre figure di cariatidi, che reggono il

sarcofago e paiono tre Parche, non sono tutte del maestro: quella di mezzo è la sola che gli appartenga, come fan pensare le mani di essa con le dita più affusolate e col medio curvo all'insù, le orbite con indicazione dell'iride come nell'angiolo che stira la cortina a destra, le vesti con pieghe ben condotte, il tutto tondo meglio ottenuto che nelle altre due figure, nelle quali sono parti faticate, schiacciate, e pieghe

Fig. 146 — Napoli, Sant'Angelo a Nilo.
Donatello: Bassorilievo nel monumento Brancacci
(Fotografia Alinari).

non mosse liberamente e facilmente. Quella di destra pare sbalzata a fatica da metallo; l'altra a sinistra è migliore, ma meno forte, meno nobile e monumentale al paragone della mediana. Pare che l'artista nello scolpirla si sia sforzato di nascondere una mano della donna, che abbia lasciato sbozzata solo in parte la chioma, e le abbia fatto cadere le bende a sinistra per togliere l'effetto del grossissimo collo.

Un bassorilievo a stiacciato, come quello dell'*Assunta* di Napoli, rappresenta *Cristo che dà le chiavi a San Pietro*, ed è

Fig. 147 — Londra, Albert and Victoria Museum. Donatello: Bassorilievo del *Cristo che da le chiavi a San Pietro.*

vanto dell'Albert and Victoria Museum di Londra (fig. 147).[1] Come nell'*Assunta*, le nubi fanno conca intorno al Redentore benedicente, disegnando un' aureola, e i cirri si stendono nell'aria tra lo stormire delle ali angeliche e delle fronde degli alberi del fantastico luogo. Mentre Pietro s'avanza a prendere le sacre chiavi, la Vergine prega ginocchioni, guardano sorpresi e timorosi gli Apostoli, e assistono due angioletti abbracciati. Ogni figura rende l'intima espressione nella forma veloce; e par quasi che l'artista rifugga dal cercare oltre il segno dell'idea. Nella Vergine, vista quasi a tergo, avvolta nel manto, china, con le mani aperte, vibrante d'amore materno e di fede, non è bellezza, ma ardore di devozione. Così non ricerca di forme elette e nobili nella *Madonna Pazzi* (fig. 148) del Museo di Berlino,[2] appartenente a questo momento in cui l'agile stecca improvvisa, segnando i lineamenti delle idee, i modelli de' bassorilievi che il marmo sembra darci nella originaria freschezza. In quella, i volti del Bambino e della Vergine combaciano, gli occhi si guardano fissamente, le mani si stringono con forza amorosa.[3]

Eseguiti i due monumenti del Pontefice Giovanni XXIII e del Cardinale Brancacci, Donatello e Michelozzo misero mano al sepolcro di Bartolomeo Aragazzi, segretario di Martino V, allogato loro dal poeta di Montepulciano, ancora vivente, nel 1427; ma, quando si eccettuino i due angioli, parti di quel sepolcro, esistenti nell'Albert and Victoria Museum di Londra, recanti traccia dell'opera di Donatello, tutto il resto fu lavorato da Michelozzo, come diremo in seguito.

Prima che si eseguissero i tre monumenti, Donatello cominciò a formare la statua di bronzo di San Ludovico

---

[1] Proveniente da casa Salviati di Firenze, il bassorilievo fece parte del Museo Campana. Lo ricorda il Cinelli, nelle *Bellezze di Firenze*, pag. 372.

[2] W. Bode, *Neue Erwerbung für die Ableilung des christlichen Plastick in den Koniglichen Museum* (*Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, VII, 1886).

[3] Al confronto della *Madonna Pazzi* quella Orlandini dello stesso Museo si dimostra indegna di portare il nome di Donatello. Un' altra *Madonna*, quella nella Collezione Quincy A. Shaw di Boston, può ricordare per la composizione l'*Assunta* di Napoli, ma ne' particolari è meno eletta.

per un tabernacolo d'Orsanmichele, allogatogli dalla Parte Guelfa sin dal 19 maggio 1423, compiuta alla fine del 1425.[1]

Fig. 148 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Donatello: Madonna di Casa Pazzi.

Ne parliamo ora, perchè apparirà come, anche per la colla-

[1] CORNEL V. FABRICZY, *Ueber die Statue des hl. Ludwig von Donatello* (*Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1894, pag. 78). — IDEM, *Donatellos hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele* (*Jahrb. der K. preuss. Kunstasmml.*, 1900). — B. MARRAI, *Il tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Orsanmichele* (*L'Arte*, 1901, pag. 346 e seg.). — C. DE FABRICZY, *Ancora del tabernacolo sudd.* (*L'Arte*, 1902, pag. 46 e seg.). — I. B. SUPINO e B. MARRAI, *Ancora del tabernacolo sudd.* (*L'Arte*, 1902, pag. 185 e seg.). — GERSPACH, *Ancora il tabernacolo sudd.* (*L'Arte*, 1902, pag. 254). — C. DE FABRICZY, *Ancora*, ecc. (*L'Arte*, 1902, pag. 254 e seg.). Cfr. anche MARRAI, *Donatello nelle opere di decorazione architettonica*, Firenze, Ramella, 1903.

borazione evidente di Michelozzo, in quest'anno potesse essere disegnato da Donatello il tabernacolo che ora racchiude il gruppo del Verrocchio: i motivi classici architettonici hanno una purezza che non v'è più dopo il secondo viaggio dello scultore a Roma, allora attratto dagli effetti decorativi de' Cosmati; e sono ancora in una forma non completamente rinnovata dallo studio dell'arte classica, come si vede nell'arco a intrecciamenti, nella modanatura a vimini sotto il basamento, nella lunghezza de' pilastrini scanalati, nella poca sporgenza del profilo delle cornici. Le colonnine tortili in una forma non assimilata, anzi imitata dall'antico così da farle parere di scavo, e quell'arco a intreccio rappresentano un tentativo di effetti non permesso dalla severità delle linee monumentali; quelle colonne scanalate con capitelli ionici, con la trabeazione ricorrente tutto intorno nel fondo della nicchia, richiedevano d'essere rinfiancati più fortemente che non dai lunghi pilastrini a capitello corinzio.

Con tale opera Donatello, il compagno di Brunellesco, mostrò d'essere un novatore anche nell'architettura, giungendo d'un tratto, prima d'ogni altro, alla determinazione di neo-classiche forme architettoniche. Il tarbernacolo fu scolpito nel 1425 in gran parte da Michelozzo, socio di Donatello.[1] La statua in bronzo del San Ludovico, rimasta nella nicchia sino a quando la Parte Guelfa non cedette questa al Tribunale di Mercanzia, fu posta in Santa Croce. Accurata nella testa giovanile tondeggiante, e nelle mani coperte dalle abbondanti pieghe accartocciate del manto, sembra corta,

[1] Lo SCHMARSOW, op. cit., fu il primo a notare i caratteri della fattura di Michelozzo nel tabernacolo; il VON FABRICZY (*L'Arte* cit., 1902) ammise la collaborazione o la esecuzione materiale di Michelozzo nel tabernacolo, e suppose che Donatello limitasse il suo lavoro a pochi particolari decorativi, che ci sembrano invece eseguiti in gran parte da Michelozzo su disegno di Donato (i tre volti nella cimasa, i due spiritelli che tengono la corona nello zoccolo, le due teste agli angoli di questo, i due angeli volanti ne' pennacchi della nicchia). CURT SACHS (*Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchio Thomasgruppe an Or San Michele*, Strassburg, 1904) suppone il disegno del tabernacolo appartenente a Michelozzo, la statua di San Ludovico non identica a quella ordinata a Donatello dalla Parte Guelfa. Il MEYER, FRIDA SCHOTTMÜLLER, lo SCHUBRING, il BODE non dubitano della data 1423-25 del tabernacolo.

e così dovette sembrare per dar luogo a uno scherzo ricordato dal Vasari, ove dice che, essendo incolpato l'artista della goffezza della statua, « forse la manco buona cosa che avesse fatto mai, rispose che a bello studio tale l'aveva fatto, essendo egli stato un goffo a lasciare il reame per farsi frate ».[1]

Le mascherette disegnate agli angoli dello zoccolo nel tabernacolo, si ritrovano riunite ne' capitelli dell'edicola con l'*Annunciazione* in Santa Croce (fig. 149), con la quale il Vasari iniziò il racconto de' fasti donatelliani.[2] Essa ci sembra di pochi anni posteriore al tabernacolo, anche per certe forme architettoniche neo-classiche proprie di un periodo di tentativi, quali gli ovoli messi nel fregio della trabeazione, le basi con due volute come capitelli accorciati, i pilastri trapezoidali ornati per il lungo di foglie d'alloro, gli angioli di qua e di là dai riccioli della cimasa, che pare strapiombino. La mancanza poi del musaico, del quale Donatello fece uso dovunque dopo il secondo ritorno da Roma, ci fa pensare che verso il 1430, nell'*Annunciazione* di Santa Croce, egli profondesse tutta la sua ricchezza di ornamenti. Il novatore, messosi sulla via classica dell'architettura, non ha più austerità monumentali, vuole riempire ogni spazio, anche il fondo del rilievo ch'ei disegna come una porta intagliata, e, memore delle finezze dell'arte sua antica di orafo, sèmina dischi radiati, festoni, dadi, rosoncini. La Vergine, di bellezza giunonica, si ritrae verso destra volgendo il capo all'angiolo, come se, attratta dalle parole soavi, domini il primo turbamento. Le pieghe delle sue vesti sono analoghe a quelle della *Speranza*, disegnata da Donatello per il monumento di Giovanni XXIII, e in alcuni lembi triangolari ricurvi anche a quelle della *Salome* nel bassorilievo del fonte di San Gio-

---

[1] VASARI, ed. cit., II, pag. 416.

[2] Lo SCHMARSOW ritiene giovanile quest'opera di Donatello; H. V. TSCHUDI non anteriore al 1433; il BURCKHARDT-BODE-FABRICZY al più tardi del 1430; BODE (in *Florentiner Bildhauer*, pag. 28), della fine all'incirca del terzo decennio o del principio del trentesimo anno, lo SCHUBRING del 1435.

Fig. 140 — Firenze, Santa Croce. Donatello: Tabernacolo dell'*Annunciazione*.
(Fotografia Alinari).

vanni in Siena. I putti (fig. 150) di qua e di là dalle volute della cimasa sembrano stringersi timorosi sullo sporto della cornice, e sono di una vivezza naturalistica che verrà meno negli altri piccoli baccanti, del pulpito di Prato e della tribuna di Firenze, eseguiti dopo il ritorno da Roma.

Fig. 150 - Firenze Santa Croce.
Donatello: Particolare del tabernacolo suddetto.
(Fotografia Alinari).

Prima del suo viaggio, anzi dal 1425 in cui si associò Michelozzo sino al 1432, Donatello fece un *San Rossore*, mezza figura di bronzo, reliquiario ora in Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, ordinatogli per il convento d'Ognissanti a Firenze (1426); [1] un lastrone di bronzo per il sepolcro di Giovanni Pecci, vescovo di Grosseto [2] (1427); e in questo anno, sollecitando con Michelozzo il pagamento del bassorilievo fatto per il fonte di San Giovanni in Siena, propose di fare quelle figure che mancano, « però che in questi dì aremo tempo a dare loro spaccio, et disposti siamo a servirvi bene ». Fece difatti le

[1] Gaye, op. cit., *Portata di Donatello al Catasto nel 1427*. Sul busto cfr. anche Giovanni Fontana, *Un'opera di Donatello nella chiesa de' Cavalieri in Santo Stefano di Pisa*, Pisa, Nistri, 1895.

[2] Reca la scritta: OPVS DONATELLI e la data della morte del prelato: M . CCCC . XXVI.

due figure della *Fede* e della *Speranza*, nobilissima matrona la prima, ispirato angiolo orante la seconda; quattro vivissimi spiritelli musicanti e danzanti sopra conchiglie cerchiate da serti d'alloro (uno di essi a Berlino nel Kaiser Friedrich Museum, un altro a Firenze nel Museo Nazionale); e lo sportello per l'olio santo, da collocarsi pure nel fonte, ma che fu restituito nel 1434 a Pagno di Lapo Portigiani, inviato da Donatello a Siena, non essendo quello tornato di gradimento agli Operai del Duomo. [1]

Ignudi sono gli angioli del fonte di Siena, come gli altri che nell'alto del monumento Brancacci suonano le tube. L'amore dell'antico, ridestatosi in Donatello, si manifestava non solo nelle forme rinnovate dell'architettura, ma anche nello studio della bellezza del nudo. E verso il 1430, rappresentò, senza necessità, spoglio d'ogni indumento *Davide*, il biblico pastorello (fig. 151), ora nel Museo Nazionale di Firenze. Sotto l'elmo coronato di foglie d'alloro, scopresi la testa tonda di un giovanetto dai bei capelli che s'intrecciano cadendo sugli omeri; e il corpo fiorente di giovinezza, timido di mostrarsi alla luce del sole, si erge dalla base inghirlandata d'alloro che cerchia il capo mostruoso del vinto Golia. Una mano con un sasso puntata su un fianco, e l'altra che si ripiega sull'elsa della spada, dànno idea d'incertezza nell'atteggiamento, quasi che non la gioia del trionfo, ma un senso di pudore assalga quelle carni dolci, amorosamente forbite.

Donatello eseguì il *Davide* in bronzo forse per Cosimo de' Medici il Vecchio, che ne ornò il cortile del suo palazzo. Con esso si classificano molte opere posteriori, e non tutte del maestro, come la testa di *Amore* nella Raccolta del Duca di Westminster a Londra (fig. 152), altre statuette di putti nell'Ermitage di Pietroburgo, nella Collezione dell'Arciduca Francesco Ferdinando di Vienna e nell'Albert and Victoria Museum di Londra, il Faunetto del Museo Nazionale di Fi-

[1] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 134-135, 159 e seg.

Fig. 151 — Firenze, Museo Nazionale. Donatello: *Davide* in bronzo. (Fotografia Alinari).

renze (fig. 153). La testa d'*Amore* del Duca di Westminster è imitata dall'antico, così come non si vede in opera alcuna di Donato;[1] il putto con una cornucopia dell'Ermitage,[2] il genietto alato con un delfino, nel Museo di Londra, il *Cupido*, con le braccia in alto, di quell'Arciduca,[3] sono opere della scuola. Il Faunetto del Museo Nazionale di Firenze fu già indicato dal Vasari come un *Mercurio* esistente in casa di Giovanni Battista di Agnolo Doni, di mano di Donatello; ed è la sola cosa tra queste che abbia la gran luce degli occhi quale si vede ne' putti musicanti del fonte di Siena e negli altri angioli o genietti donatelliani.[4]

Nel 1428 Donatello e Michelozzo assunsero anche di ornare il pulpito della Madonna della Cintola, in Prato; ma invano i Pratesi insistettero perchè i due artisti mantenessero la parola. Nel 1432 erano venuti a Roma, e fu mandato a richiamarli nell'aprile del 1433 Pagno di Lapo Portigiani con lettere di Cosimo de' Medici e d'altri.[5]

* * *

In Roma i due artisti ebbero dall'antichità nuovi e fecondi insegnamenti. Donatello dovette essere colpito innanzi tutto dalla commistione cosmatesca di porfidi e di serpentini, di sculture e di musaico, di marmi nitenti e di tessere d'oro; e pensò di valersene per avvivare e fare riscintillare le sue composizioni. A Roma eseguì la pietra tombale di Giovanni Crivelli, arcidiacono d'Aquileia, morto nel 1432. E non solo lasciò quest'opera, oggi purtroppo corrosa, in Santa Maria in Ara-

[1] Il BODE e lo SCHOTTMÜLLER l'assegnano al Donatello e al 1430: lo SCHUBRING dubita che l'opera appartenga al maestro, pur dichiarando di non averla veduta.

[2] Notisi il volto lungo del putto simile ad altri di fanciulli di un riquadro del pulpito di Prato, nel quale si rivela l'opera de' collaboratori di Donatello.

[3] Anche il BODE nella recente pubblicazione *Die italienischen Bronzenstatuetten* cit., attribuisce queste tre statuette alla bottega di Donatello, ma gli assegna invece una figura di Vittoria alata con una cornucopia del Kaiser Friedrich Museum, non degna del grande maestro, accademica, senza spirito.

[4] A. G. MEYER ha proposto di chiamare *Cupido Atys* questo strano faunetto alato.

[5] CESARE GUASTI, *Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato*, Firenze, 1887.

Fig. 152 — Londra, Collezione del Duca di Westminster.
Attribuito a Donatello: Busto di Amore.

coeli, ma anche un tabernacolo in San Pietro, ora nella sagrestia de' Beneficiati. [1]

Questo pare composto in modo frettoloso, con parti architettoniche poco rispondenti nell'organismo generale alle leggi dell'antico, messe insieme con strani ingegnosi criterî. Nel mezzo, il ciborio con timpano triangolare e la trabeazione anche corsa da cornice a foglie d'alloro, posta sopra due regoletti che fiancheggiano la portella del tabernacolo; il ciborio è incassato tra pilastrini scanalati, sui capitelli corinzî de' quali stanno mensole che reggono un alto attico; di qua e di là dalle basi, dai pilastrini, dalle mensole e dall'attico, in un grado inferiore, si ripetono in profilo le basi, i pilastrini, le mensole e l'attico.

Il tabernacolo di architettura classica sta chiuso tra due pilastrini che reggono una cimasa, nella quale è scolpita in bassorilievo la *Deposizione di Cristo*, scoperta alla vista dei fedeli da due angioli che sollevano una cortina. Altri angioli, ritti sulla predella del tabernacolo, si avanzano a mani giunte per adorare l'immagine esposta nel mezzo. Appena si trova qualche traccia estranea all'antichità, nelle piante stilizzate, goticizzanti che spuntano da vasi ansati di qua e di là dal tabernacolo, e nella cortina che gli angioli sollevano in alto. Del resto, le cornici con foglie e ovoli, le volute delle mensole, i tondi raggiati, i genî accosciati sul timpano e quelli che tengono il tondo porfireo, mostrano lo studio intenso dell'antico. Eppure Donatello non rinuncia all'arte propria, raggruppando ai lati della portella del tabernacolo puttini devoti, ammiranti, belli di curiosità infantile, e dimostrando nella *De*

---

[1] Sul soggiorno di Donatello a Roma cfr. D. GNOLI (*Le opere di Donatello in Roma*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888, pag. 24 e seg.); SCHMARSOW, op. cit. Il dott. CORWEGH, in una comunicazione del 16 novembre 1907 all'Istituto tedesco di storia dell'arte in Firenze, discorse di una pietra tombale di Donatello in Santa Maria del Popolo, finora inosservata a causa della sua corrosione; e di un rilievo in terracotta posseduto da un privato in Firenze (?), eseguito da Donatello durante il suo soggiorno in Roma. Infine LISETTA CIACCIO (*Copia di un'opera perduta di Donatello in Roma*, in *L'Arte*, 1905, pag. 375) svolse un ipotesi plausibile a proposito di tabernacoletti romani, aventi a modello uno perduto di Donatello.

Fig. 153 — Firenze, Museo Nazionale. Donatello: Faunetto.
(Fotografia Alinari).

posizione tutta la propria forza drammatica. La Vergine sembra barcollare dietro a Giovanni che, copertosi d'un drappo il volto, si allontana; e mentre cala nel sarcofago il corpo retto da Nicodemo e da Giuseppe da Arimatea, solenni come patriarchi, scoppia il dolore nei moti convulsi di Maddalena divenuta come una furia. Abbiamo qui la prima rappresentazione del soggetto che Donatello svolgerà poi con tutto l'impeto dell'anima. [1]

* * *

Richiamati da Roma, Donatello e Michelozzo si misero all'opera per il pergamo di Prato, e nell'agosto, come nell'ottobre del 1433, attendevano al modello del capitello da gettare in bronzo (fig. 154). [2] Ma certo esso fu cura particolare del maestro. Il capitello del pulpito della Cintola pare intagliato in pietra preziosa e non gettato in bronzo. Un genietto coronato il capo, con una ghirlanda stesa da braccio a braccio, spunta fuor dall'abaco, invece della consueta rosa, e guarda e addita tutta la fioritura del capitello. Due altri genietti si stendono sulle due volute, dalle quali partono due fasce che fanno nastro nel centro, donde si svolgono girari popolati d'amorini che tengono festoni, s'arrampicano o si stendono sulle curve delle fasce e degli steli. Sul collarino seggono a riscontro altri due genî alati, col capo coronato da vitalbe, reggenti un festone contesto di frondi d'alloro. Evidentemente l'antichità, specie nelle volute ricavate da mensole di archi trionfali, ha servito all'artista, che pure sa vestire a nuovo il capitello, col profondervi ricchezze e popolarlo di quei piccoli esseri che batton le alucce tra le rose con cui terminano i girari e fra i triplici baccelli ricurvi. Le rose, come fermagli sbalzati nel metallo, ci fanno pensare quanto sia scarsa la flora nell'arte

[1] Cfr. Schmarsow, op. cit.; Strzygowski, *Ein neuer Donatello* (*Zeitschrift f. bild. Kunst*, XXII, 5).

[2] Cesare Guasti, op. sudd. Quest'A. sfatò la leggenda che uno dei capitelli di bronzo fosse portato via dagli Spagnuoli nel 1512, quando saccheggiarono Prato (la leggenda fu raccolta da Gius. Bianchini, *Notizie istoriche intorno alla sacratissima Cintola*, ecc., I, Firenze, 1722, pag. 77).

di Donatello, ed anche come egli non s'indugi a ricerca di vaghezze vegetali. Le fettucce sembrano liste di cuoio, i viticci volti a spira sono grossi, le foglie uncinate; ma nella faccia del capitello brulicano i più graziosi genietti, che la riempiono e l'avvivano. Può dirsi che, noncurante delle piante, de' fiori e delle frutta, non ghirlandaio come tanti altri scultori fiorentini, Donatello, pari a Michelangelo, concentrasse

Fig. 154 — Prato, Duomo. Donatello: Capitello in bronzo del pulpito della Cintola. (Fotografia Alinari).

i suoi studî sulla figura umana e nella ricerca della monumentalità.

Formato il capitello, Michelozzo lo gettò in bronzo. e si allontanò da Firenze circa un anno, a quanto pare, per seguire Cosimo de' Medici nell'esilio. Il 18 giugno 1434 Matteo degli Organi, pratese, annunciava a' suoi concittadini che « una storia del marmo » era compiuta, « e promettovi », scriveva, « per gl'intendenti di questa terra che dichono tutti per una bocha, che mai si vide simile storia ». Esortava

intanto i compaesani a mandar denaro per le prossime feste, perchè, diceva, lo scultore « è huomo ch'ogni piccolo pasto è a lui assai, e sta contento a ogni cosa ».[1] Le tavole del pergamo si fecero tuttavia attendere quattro anni, dopo promesse e spromesse, sino con beffe. Nel luglio del 1438 si murarono finalmente (fig. 155), e si mise a posto il capitello di bronzo. In vece di Michelozzo, che nel 1436, il 4 aprile, passò al servizio del Ghiberti,[2] e, anche prima, in un ordine però inferiore, aiutarono il maestro gli scultori Pagno di Lapo, Maso e Giovanni di Bartolomeo.

Donatello trasse pro dell'antico, facendo tenere agli angioli tutto lo spazio entro i riquadri e toccare sino la cornice superiore, disponendoli in due piani, come si dispongono le figure negli antichi sarcofagi, fortemente rilevate nel primo piano. I suoi putti son divenuti più poderosi e gagliardi, con drappi più trasparenti: danzano, fan la ronda o il salterello, suonano i cembali o la buccina, ridono e godono. Meno il riquadro dov'è il suonatore di buccina e si notano teste dei fanciulli dai lineamenti grossolani, tutto il resto in generale appartiene a Donatello stesso.

L'indugio frapposto ad esaudire i voti dei Pratesi proveniva dalla necessità dell'artista di adempiere più alti cómpiti, quello d'eseguire la cantoria per Santa Maria del Fiore, allogatagli poco dopo il suo arrivo da Roma, nel luglio del 1433. Nel '35 gli si somministrano marmi; nel '38 gli si dànno parecchi compensi per il lavoro compiuto alla fine dell'anno seguente.[3]

Nella cantoria del Duomo di Firenze (fig. 156 e 157), ora nel Museo dell'Opera, Donatello sfuggì la divisione a scomparti, e fece saltare i putti dietro le colonnine come in un aperto loggiato. Quelli che stanno dietro sono abbassati alquanto sotto la linea degli altri davanti, e par che l'aria circoli.

---

[1] Cesare Guasti, op. sudd.

[2] C. v. Fabriczy, *Michelozzo di Bartolomeo*, op. cit.

[3] *Regesten Donatello's* in Semper, op. cit., pag. 285 e seg.

turbini tra quelle gambe e braccia sollevate, quei veli come bagnati di sudore e strizzati sui corpi. Non sembra che i fan-

Fig. 155 — Prato, Duomo. Donatello. Pulpito della Cintola. (Fotografia Alinari).

ciulli si abbandonino al piacere della danza, ma che si dieno battaglia: alcuno par che chiami i compagni alla pugna, altri stendono le braccia come se tenessero lance e spade, animati da furia guerresca, e i capelli ondeggiano al vento. La gioia

è tramutata in delirio; e vi sono putti che ridono come faunetti, a quella ridda, a quegli schiamazzi. Formano tutti una catena con anella di corone tessute di fiori, le quali sembrano la preda della battaglia, il contrastato trofeo di vittoria. Non si riesce quasi a veder chiaro in quel groviglio di fanciulli trasportati dalla gioia e dal vento.

Nel mezzo, tra le colonnine binate, il taglio che distingue le due schiere di destra e di sinistra è un po' forte, e così

Fig. 156 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Donatello: Cantoria. (Fotografia Alinari).

pure non sembra riuscito l'attacco delle due lastre laterali. Ma ciò è dovuto probabilmente al restauro. I discepoli lavorarono ne' due putti che sotto, tra mensola e mensola, suonano i piatti, negli altri a riscontro che stanno di qua e di là da un gran vaso colmo di frutta, e nel fregio inferiore con teste d'angioli collegate da festoni e da nastri. Si riconosce pure la mano dell'aiuto di Donatello in qualche angiolo liscio, nel second'ordine della danza, o a stiacciato sul fondo, come in alcuno della faccia laterale a sinistra.[1]

[1] Vuolsi che i due putti in bronzo portacandelabri, esistenti nella Raccolta di Madame André a Parigi, si trovassero in origine nella Cantoria (Bode, *Florentiner Bildhauer* cit.,

I lavori de' due pergami di Prato e di Firenze occuparono principalmente Donatello dal 1433 al 1439; tuttavia egli spiegò la sua grande attività in molte altre opere. Eseguì la statua della *Dovizia*, sopra una colonna in Mercato Vecchio, rifatta nel 1721 dal Foggini;[1] disegnò la tomba di Giovanni e Piccarda de' Medici († 1433), che si vede nella

Fig. 157 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Donatello: Particolare della Cantoria suddetta.

sagrestia di San Lorenzo,[2] scolpita da' suoi aiuti di bot-

pag. 362; SCHUBRING, *Luca della Robbia*, pag. 19), così come erano in quella di Luca della Robbia i due angeli nudi di metallo dorato sopra il cornicione (VASARI, II, pag. 170). A completare l'opera, non mancherebbero quindi se non che le teste in bronzo, delle quali parlano i documenti (SEMPER, *Regesten* cit., pag. 286), e dovettero ornare i tondi mediani del basamento della Cantoria. Il dott. CORVEGH suppone sieno due teste bronzee, mancanti della parte superiore del capo, ora nel Museo del Bargello.

[1] Ne *La rappresentazione di Nabucodonosor Re di Babilonia* (in Firenze, MDL) il Re ordina al suo siniscalco di trovare un maestro di scultura che eseguisca la sua statua, e « Fa », gli dice, « che dell'arte e' sia maestro prio ». Il siniscalco risonde: « Corona ecc maestro Donatello — Quel migliore ». Il Re manda a chiamare l'artista, che si scusa dal fare la statua, e dice: « Io ho fornire il pergamo di Prato — E ho a fare la dovitia di mercato — La qual in sulla colonna s'ha a porre ».

[2] GIO. POGGI, *La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi*, Firenze, 1903. — C. V. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi* cit., pag. 520-521, nota. — BODE, *Florentiner Bildh.* cit., pag. 36. — Il VON FABRICZY suppose stranamente, per una specie di pregiudizio contro l'abilità architettonica di Donatello, che « Andrea di Lazzaro Cavalcanti ne abbia disegnata l'architettura e Donatello scolpite le figure ». — Il BODE notò « ne' pesanti profili del sarcofago, come nei pingui putti e massicci le caratteristiche del Buggiano in modo evidente ». E il POGGI consente a questa ipotesi, e l'attribuisce al Buggiano « che ancora subisce l'influsso di Donatello, e non è ancora quel vigoroso (!) e personale artista, quale si rivela nei due lavabi delle sagrestie del Duomo ». Notiamo che Donatello il 12 agosto 1434 comprò dagli Operai del Duomo *unam mediam lapidem de marmo albo ad usum sepulture* (SEMPER, *Regesten Donatello's*, pag. 283). La notizia può contraddire all'altra che ha dato

tega;[1] disegnò anche nel '34 la *Coronazione della Vergine* per uno degli occhi sopra la tribuna di San Zanobi nel Duomo;[2] nello stesso anno con Luca della Robbia fece una testa da porre *in gula clausure cupole*;[3] nel '37 convenne di fare le porte di bronzo delle due sagrestie del Duomo, le quali poi furono date ad altri dopo che egli partì per Padova;[4] eseguì nel '38 un modello di cera con storie e figure, che Luca della Robbia doveva scolpire in marmo per l'altare di San Paolo nel Duomo di Firenze;[5] e intorno a quell'anno dovette dirigere l'esecuzione della base del *Marzocco* e lo stemma della famiglia Martelli.[6]

Questo piedistallo è di squisita eleganza: nel fregio v'è la ripetizione monotona di scudi a mandorla con stemmi collegati da festoni e da fettucce; nelle due facce maggiori del dado, ancora il giglio fiorentino entro ghirlanda con quattro fettucce che s'aggirano a linee ellittiche; nelle quattro balaustre, la più bella varietà di ornamenti: il collo ne è scanalato o strigilato o squamoso o a lunghe foglie legate a fascio; la scodella della balaustra ora è ad ovoli brevi o allungati, ora a foglie variamente raccolte e disposte; l'anello della balaustra medesima è un cordone ritorto o treccia di vimini, spina di pesce o corona d'alloro. E questa varietà si trova nelle cornici studiate dall'antico, negli ovoli, nelle

---

luogo all'ipotesi dell'esecuzione della tomba per mano del Buggiano. Si è riferito dal POGGI alla tomba della sagrestia di San Lorenzo quanto disse il Brunellesco nella portata al Catasto del 31 maggio 1433: « Ò a dare Andrea di Lazero di Chavalcante, maestro d'intaglio, *d'una sepoltura* e un altare e più altri lavori ch'egli à fati a Chosimo de' Medici e altri cittadini... fiorini 200 ». Il riferimento è inverosimile: Piccarda, madre di Cosimo de' Medici, morì il 20 aprile del 1433, e il Buggiano non poteva avergli già fatta la tomba il 31 maggio 1433. Aggiungasi che Andrea nel 1434 era fuggito dalla casa del suo benefattore, involandogli denaro e gioie, ed era riparato a Napoli (ZIPPEL, *Tre documenti per la storia dell'arte*. Per nozze Alberti-Vecchiolini, Bergamo, MCM).

[1] Come si sa dal GUASTI (*Il Pergamo*, pag. 24), dal 1434 al 1438 erano aiuti di bottega Meo d'Antonio, Puccio di Piero e i fratelli Giovanni e Maso di Bartolomeo.

[2] SEMPER, *Regesten* cit.; *Anhang*, II, pag. 282.

[3] SEMPER, c. s., pag. 283.

[4] MILANESI, *Catalogo* cit., pag. 14 — SEMPER, c. s., pag. 284. — RUMOHR, *Italienische Forschungen*, II, 365.

[5] MILANESI, c. s., pag. 14. — SEMPER, c. s., pag. 280.

[6] Vedesi all'angolo del palazzo Martelli in Firenze.

pile de' dischetti, ne' tori formati di fettucce, ne' vimini intrecciati.

Abbiamo ascritto il piedistallo al 1438 circa, osservando la compiutezza delle forme classiche decorative quali già si vedono nella cantoria di Santa Maria del Fiore, tanto più ricche di quelle del pergamo di Prato, disegnato prima della partenza di Donatello per Roma. E possiamo ascrivere al

Fig. 158 — Londra, Victoria and Albert Museum. Scuola di Donatello: *Pietà*.

periodo dell'esecuzione del pergamo di Prato il bassorilievo della *Pietà* (fig. 158) nel Victoria and Albert Museum, con angioli alti più del riquadro entro cui stanno; ma dovette essere materialmente eseguito da un discepolo di Donato, come fanno pensare particolarmente quegli angioli del fondo, due dei quali portano la destra al capo, ed hanno sopracciglia ad angolo circonflesso. [1]

Compiuta la cantoria, lo scultore dovette metter mano

[1] Il bassorilievo porta il n. 7577-1861. FRIDA SCHOTTMÜLLER lo classifica sotto la data 1433.

alla decorazione della sagrestia di San Lorenzo, commessagli da Cosimo de' Medici che fu, come dice Vespasiano de' Bisticci, « molto amico di Donatello », e « perchè », soggiunse, « ne' tempi sua alquanto venne che egli erano (i pittori e gli scultori) poco adoperati, Cosimo, a fine che Donatello non si stesse, gli allogò certi pergami di bronzo per San Lorenzo, e fecegli fare certe porte che sono nella sagrestia, onde ordinò al banco ogni settimana che avesse una certa quantità di denari, tanto che bastassino a lui ed a quattro garzoni che teneva; ed a questo modo lo mantenne. Perchè Donatello non andava vestito come Cosimo avrebbe voluto, gli donò un mantello rosato e un cappuccio, e fecegli una cappa sotto il mantello, e vestito tutto di nuovo, e una mattina di festa glieli mandò, a fine che gli portasse. Portolli una volta o due; di poi gli ripuose, e non gli volle portar più, perchè dice che gli pareva essere delicato ».[1]

La decorazione della sagrestia di San Lorenzo importava l'esecuzione del busto del Santo titolare, di quattro tondi con gli Evangelisti ne' peducci della volta, di due quadri centinati sulle due porte che fiancheggiano la cappella, del cancello marmoreo della cappella stessa, delle due porticelle di bronzo, di una cornice d'imposta con tondi di cherubini nel fregio, di altri quattro tondi con la vita di San Giovanni Evangelista.[2]

Nel *San Lorenzo* (fig. 159), Donatello ci dette un busto ideale, pur avendo valore di ritratto. La testa melanconica del Santo fu eseguita di getto: i pastelli di creta si sminuzzarono sul capo giovanile per formare una ghirlanda di riccioli; e la stecca rapidamente mosse le leggiere ciocche di capelli, e passò poi ad accarezzare lievemente la pura nobilissima fronte, le guance fiorenti, e con rapidi solchi segnò le vesti del Diacono.

[1] VESPASIANO DE' BISTICCI nella *Vita di Cosimo de' Medici* MAI, *Spicilegium Romanum*, I, pag. 341.

[2] La data del 1440 circa, per il busto di San Lorenzo e le decorazioni della sagrestia, è comunemente accettata.

Ne' quattro tondi degli Evangelisti lo scultore rese potentemente la meditazione di Giovanni, lo sconforto di Matteo, l'ispirazione artistica di Luca, la forza leonina di Marco; e

Fig. 159 — Firenze, Sagrestia di San Lorenzo. Donatello: Busto del Santo titolare. (Fotografia Alinari).

animò anche i simboli evangelici, mettendoli su are e cippi e tavoli marmorei in atto di tenere aperto il libro degli Evangeli, meno l'Aquila che s'invola, come fosse sul labaro delle legioni. Gli scanni e i tavoli o leggii ai quali stanno davanti

gli Evangelisti, sono di stile classico, con amorini, festoni, rosette, conchiglie, vasi ansati e baccellati, che paion tratti da stucchi romani.

Ne' due quadri centinati, sui timpani delle porte a fianco

Fig. 160 — Firenze, Sagrestia di San Lorenzo.
Donatello: Bassorilievo dei *Santi Cosma e Damiano*.
(Fotografia Alinari).

delle cappelle, rappresentò *San Lorenzo* e *Santo Stefano*, *San Cosma* e *San Damiano* (fig. 160) in colloquio fra loro,

Fig. 161 — Firenze, Sagrestia di San Lorenzo. Donatello: Porta di bronzo.
(Fotografia Alinari).

così come sulle portelle di bronzo della sagrestia figurò Santi ed Apostoli (fig. 161). L'accoppiar figure mettendole in rapporto perchè non sembrassero in rigida rassegna, il presentarle volte l'una verso l'altra in atto di parlare, fu motivo acquisito dall'arte sino dal tempo romanico e sviluppato poi nel Trecento. Sulle porte delle chiese di Francia si trovano quelle coppie di Santi collegati da un' idea o in un'azione; e Luca della Robbia, proprio nel tempo in cui Donatello gli formava il modello in cera per l'altare di San Paolo nel Duomo di Firenze, rappresentò nel campanile la *Filosofia* e l'*Aritmetica* con filosofi e matematici in attitudine di discutere problemi.[1] Così Donatello in quei quadri appaiò a due a due i Santi, come nelle portelle di bronzo.

Gli Apostoli, gli Evangelisti, i Padri della Chiesa discorrono, meditano, scrivono; e s'incontrano estasiati, parlando della verità della Fede; si avviano a un grande concilio sulla porta della chiesa; vengono di lontano coi libri degli Evangeli, con croci, con bastoni di pellegrino, col pastorale; sicuri della loro autorità, della loro dottrina, della loro esperienza, si recano al convegno ov'è fervore di discussione di principî e d'idee. Non sono amici che godano di ritrovarsi, ma pensatori che già sfidano i compagni arrivati, perchè i problemi sono grandi, le leggi cristiane urgono, la verità incalza.

Nel cancello della cappella della sagrestia, Donatello fece elegantissimi trafori marmorei, volgendo simmetricamente da un vaso due grandi rami fronzuti di quercia, e incorniciando con conchigliette e dischi radiati tutta quella parte traforata; nella cornice d'imposta della sagrestia fece una serie di ton-

[1] Conrad de Mandach, *La Cathédrale de Lyon et Donatello* (in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907), mostrando i rapporti esistenti tra alcune formelle degli stipiti della porta della Cattedrale di Lyon e le composizioni di Donatello nelle portelle in bronzo di San Lorenzo, suppose arditamente che il maestro fiorentino avesse quei miserrimi bassorilievi lionesi a modello; e credette di documentare il suo asserto, ricordando che Gregorio Bono nel 1416 fu incaricato da Amedeo VIII di Savoia di recarsi in Francia e riprodurre in pittura le porte di quella Cattedrale. Giustamente Giulio Zappa (*Donatello e le porte della Cattedrale di Lione*, ne *L'Arte*, 1908, pag. 134 e seg.) contraddice quell'ipotesi.

detti con testine di cherubini sporgenti sopra le ali incrociate, con la vivezza con cui soleva figurare l'infanzia.

Nei quattro tondi, con le storie di San Giovanni Evangelista, fece Donatello i bassorilievi con figure ridotte, più

Fig. 162 — Firenze, Sagrestia di San Lorenzo.
Donatello: Tondo del *San Giovanni in Patmos*. — (Fotografia Alinari).

adatte all'ambiente di quello che avesse fatto prima, in maggior rapporto di proporzione con le architetture e il paesaggio. In uno rappresentò l'*Evangelista in Patmos* (fig. 162), «quando vide il dragone che aveva sette teste e dieci corna e sette diademi sulle sue teste, inseguente la donna per divorarne il

figliuolo che governerà tutte le nazioni con lo scettro di ferro ». Pare che con gli alti fusti degli alberi a mo' di palmizî, messi a destra e a sinistra della scena, Donatello pensasse a rendere l'impressione d'un paese orientale, come era in forma indefinita nella sua immaginazione. Nella *Resurrezione di Drusiana* (fig. 163), la defunta si solleva per la benedizione dell'Evangelista, i portatori del feretro fuggono spaventati, mentre la gente guarda, passa e dilegua nel lontano. È un quadro concepito con grandezza tutta nuova, senza quei legamenti della composizione che toglievano verità alle scene svoltesi all'aperto. Nel *Martirio dell'Evangelista* lo scultore vuol far vedere la rappresentazione come di dietro un occhio di finestra, così che, per la circonferenza del contorno, di alcune figure si vede poco più della metà e anche la sola testa. Così nell'*Ascensione di San Giovanni*, la folla degli spettatori nel basso viene tagliata dall'arco del tondo, e si vedono, in parti più o meno grandi, a seconda del posto più o meno avanzato e più o meno elevato in cui stanno. Ancora Donatello serba i quattro piani del bassorilievo, ma ne ottiene oltre la profondità, anche l'ampiezza, per il rapporto più calcolato della figura con l'ambiente.

Per la ricerca di quest' effetto ascriviamo al tempo stesso di quei tondi, di poco anteriore all'andata a Padova di Donatello, il bassorilievo del *Convito d'Erode*, nel Museo Wicar di Lille. A destra una loggia, a sinistra una scalinata, nel fondo palazzi e case. Molti particolari ornamentali mostrano la dovizia di motivi classici de' quali lo scultore trasse pro, come per gradito giuoco, anche ne' tondi degli Evangelisti: nel timpano della loggia, due figure accosciate; sul basamento di essa, due tondetti in rilievo stiacciato; in uno genietti coronati intorno a una donna, e ne' triangoli mistilinei risultanti dall'iscrizione di que' circoli ne' quadrati, altri genî alati. Salome danza, alcune guardie e un servo appoggiato al sostegno della scala la guardano severamente; intanto la testa del Precursore è presentata a Erode, e i con-

vitati inorridiscono. Qui lo stiacciato è di finezza tanto grande da rendere alcune parti indeterminate e quasi invisibili; ma l'effetto è pittorico, illusionista, completo.[1]

Anche parecchie Madonne si possono annoverare nel

Fig. 163 Firenze, Sagrestia di San Lorenzo.
Donatello: Tondo del *Miracolo di Drusiana* — (Fotografia Alinari).

decennio 1434-1443. Anteriori a questo periodo sono, come

[1] Il Bode (*Florentiner Bildhauer* cit., pag. 25) suppone il rilievo del 1433 circa, pensando all'architettura del più tardo tempo romano imperiale tradotta liberamente da Donatello. Lo Schubring pensa invece al Palazzo Ducale di Venezia per esservi una scala che mette sopra una terrazza, e quindi che il rilievo appartenga al periodo padovano di Donatello e sia stato eseguito forse per un veneziano (!).

dicemmo, le Madonne di Casa Pazzi a Berlino, di Quincy A. Shaw di Boston, ed anche quella di stucco dipinto, entro un ovato, seduta in trono, tra angioli adoranti e musicanti, esistente nel Victoria and Albert Museum, e prossima al bassorilievo di Donatello nel fonte battesimale di Siena. Alla Madonna di Casa Pazzi, più volte ripetuta in istucco (uno nel Rijksmuseum di Amsterdam), possono associarsi una Madonna in una placchetta d'argento nella Collezione Schnütgen di Colonia e in altre simili di piombo nel Kaiser Friedrich's Museum di Berlino. Del 1434 può essere la *Madonna della Rosa*, la quale tiene sulle ginocchia il divin Figlio analogo ai genietti del capitello del pergamo di Prato; ma purtroppo l'esemplare a Berlino nel Museo suddetto è di stucco, e quello in marmo a Londra nel Museo suindicato è una debole contraffazione. Del 1438-40, quindi del tempo in cui fu eseguita la cantoria del Duomo, ricca come questa di effetti policromici e di musaici, è la Madonna del monumento Lombardi in Santa Croce, tormentata però ne' contorni dal seguace di Donatello che la eseguì in marmo. Tutte le altre Madonne appartengono a tempo posteriore all'andata del maestro a Padova, o non gli appartengono affatto.[1]

Al quadriennio che precedette l'andata di Donatello a Padova, a quel tempo in cui l'artista eseguì lavori di creta e di stucco, appartiene probabilmente il busto in terracotta, preteso di Niccolò da Uzzano (fig. 164). Tardi si cominciò a formare il busto-ritratto; e i più antichi rendevano soltanto la testa, il collo e poco più. Ma Donatello, ispirato all'antico, rinnovò, col busto ora detto, l'uso romano, non dell'età augustea, bensì delle posteriori in cui il busto includeva le spalle e il petto, così come fece modellando il Santo già descritto nella sagrestia di San Lorenzo. E sorprese un carattere, e gli dette l'anima d'un tribuno, il proprio impeto, la propria forza. Le

[1] La contraffazione si è esercitata grandemente nelle immagini di Madonna alla donatelliana; e le attribuzioni a Donatello stesso di molte Madonne sparse nei Musei dell'Europa sono state, per vero dire, troppo facili.

pieghe del manto condotte facilmente, rapidamente, fanno assegnare il busto al 1440 circa. [1] Meno sciolto, meno fresco di

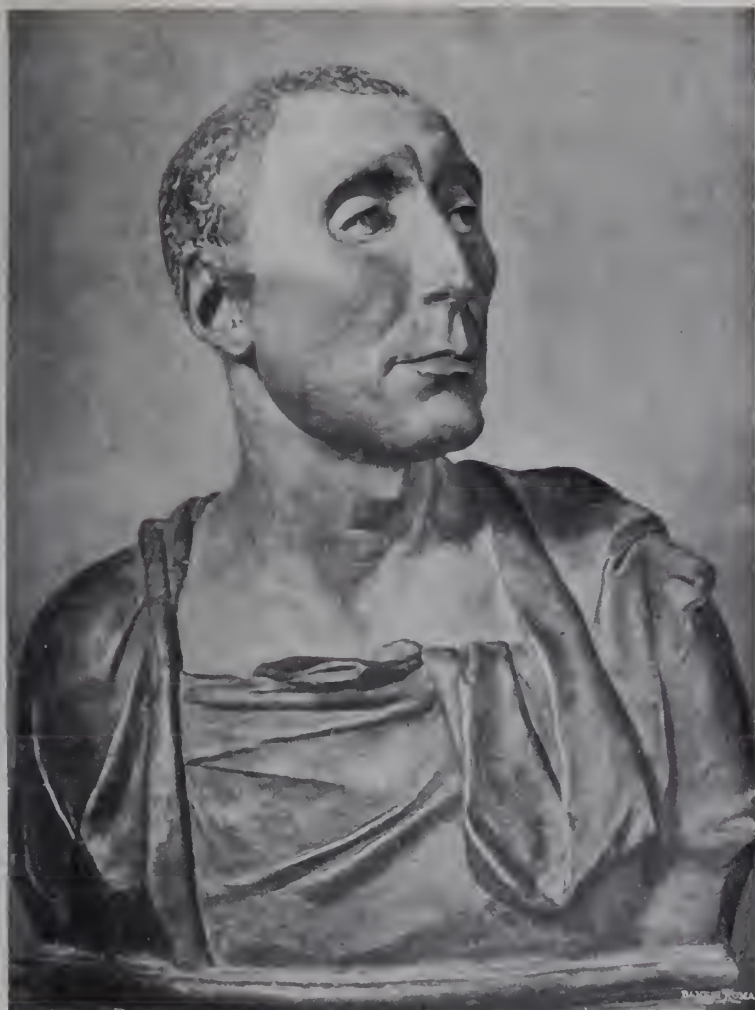



Fig. 164 — Museo Nazionale. Donatello: Busto supposto di Niccolò da Uzzano. (Fotografia Alinari).

modellato è quello in istucco del Kaiser Friedrich Museum,

[1] CORNEL V. FABRICZY (*L'Arte*, VI, pag. 374) scrive che il busto era tenuto un tempo per il ritratto di Piero Capponi. Si è dubitato anche dell'autenticità di questo busto. Il

rappresentante *San Giovannino* (fig. 165), dai lineamenti tirati, dall'incomposta capigliatura, dai contorni taglienti, senza lo spirito proprio di Donatello a cui è attribuito.[1] Un altro busto, la cosiddetta *Santa Cecilia* del Victoria and Albert Museum di Londra, pure assegnato al maestro, è opera [2] debole, lavata, insignificante contraffazione; e quello del giovane gentiluomo, supposto il figlio del Gattamelata, nel Museo Nazionale di Firenze, manca della forza donatelliana, e per la crudezza de' contorni de' lineamenti pare sbalzato e non gettato in metallo: è di un seguace.[3] Altri tre busti indicati come opera di Donatello sono, l'uno, di giovane laureato, nel Museo Nazionale di Firenze, che sembra una mascheretta metallica d'Imperatore eseguita nel secolo XVI;[4] il secondo, nello stesso Museo, supposto di Annalena Malatesta, è di una maschera con l'aggiunta d'un panno sulla testa, presa sul cadavere del volto d'una donna: le palpebre comatose lo dimostrano;[5] il terzo, nel Museo del Louvre a Parigi, rappresenta *San Giovannino,* in un adolescente dagli occhi troppo avvicinati, ed è di un maestro prossimo ad Antonio Rossellino.[6]

Infine, nel quadriennio 1440-43, Donatello crediamo abbia

Reymond, op. cit., II, pag. 117, lo crede d'un maestro della fine del sec. XV. La rifatta coloritura ad olio ha concorso a far dubitare dell'attribuzione del busto a Donatello.

[1] Si è dubitato dell'autenticità di questo busto (cfr. A. G. Meyer, op. cit., pag. 40 e 41).

[2] Dubitarono dell'autenticità del busto A. G. Meyer e F. Schottmüller, op. citate del primo a pag. 40-41, del secondo a pag. 100 in nota. Lo Schubring, op. cit., pag. 167, non trova ragionevole il dubbio. Il Bode (testo dei *Denkmäler* cit., pag. 20) suppone il busto uno studio di testa per la *Fede* del fonte battesimale di Siena. Il Cornelius (*Bildnisskunst,* II, *Das Mittelalter*, Freiburg, 1891, pag. 115) lo suppone ritratto della Contessina de' Bardi, moglie di Cosimo de' Medici

[3] Il Bode vi ravvisò l'effigie di Giovanni Antonio, figlio del Gattamelata. Lo Schmarsow (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1889, pag. 6) e Max Semrau (*Donatello's Kanzeln in San Lorenzo*, Breslau, 1891) attribuiscono il busto a Niccolò Baroncelli. Che trattisi invece di un maestro, seguace più diretto di Donatello, vissuto a Firenze, lo indicano i particolari della fattura. Notiamo che la gemma sul petto del giovane è riprodotta in marmo dal Rossellino a S. Miniato.

[4] Riprodotto dallo Schubring, op. cit., pag. 36, come eseguito da Donatello intorno il 1430!

[5] Sulla donna qui ritratta cfr. Zippel, *Le monache d'Annalena e il Savonarola*, Roma, 1901, Umberto Rossi in *Archivio storico dell'Arte*, VI, fasc. I (*Il Museo Nazionale di Firenze*); Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, 1898; A. Gottschewski in *Rivista d'Arte*, 1907, aprile.

[6] L'analogia col Rossellino è stata notata dallo Schubring, op. cit., pag. 202.

disegnato la cantoria di San Lorenzo per Cosimo de' Medici,[1] con colonnine rivestite di musaici, con la bella cornice che si stende su esse, a conchiglie e a delfinetti, con tondi di

Fig. 165 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Attribuito a Donatello: Busto di San Giovannino.

porfido nelle formelle tra le mensole ricchissime. È di un effetto policromico splendente, quale vagheggiò Donatello dopo il ritorno dal secondo viaggio di Roma.

[1] Dallo SCHUBRING, sudd., pag. 187, assegnata al 1460 circa!

* * *

Alla fine del 1443 lo scultore giunse a Padova, chiamatovi dai Fiorentini colà residenti: da Palla Strozzi, dotto e ricco cultore delle arti belle, e dal tagliapietra Giovanni Nani, addetto ai lavori della Basilica di Sant'Antonio. Dell'abilità di questo maestro poco dicono i documenti; ma c'è a Padova una porta, la laterale della chiesa degli Eremitani, recante la data del 1443, compiuta quindi allorchè Donatello stava per iniziare i suoi lavori tra le antenoree mura. Ne' pilastri sopra piante o cauli, a cui si stringe la vite e si arrampicano genietti, stanno l'*Arcangelo Gabriele* a sinistra, l'*Annunciata* a destra; di qua e di là dai due pilastri, i *Dodici mesi dell'anno* in forma poco salda, ma toscana certo, e con accenni donatelliani per giunta; nell'architrave, gli angioli che tengono tre cartelle non interamente dispiegate; nel cornicione, una serie di tondetti con figure di Santi.[1] Il tagliapietra non ispregevole, che il 3 di aprile 1443[2] assumeva di rifare le colonnine della loggia nella facciata della chiesa del Santo, precorse così l'azione e l'opera di Donatello, cui fu «compagno»[3] poi nell'ornare la tribuna e altre parti della basilica.

Giunto il maestro a Padova, i fabbricieri dell'arca del Santo gli allogarono il grande *Crocefisso* in bronzo, ora sull'altar maggiore; e già il 24 gennaio 1444 mastro *Zuhane Nani* toglieva *libre 40 de fero dala botega de Piero Mangion per fare il Crocifisso de Maistro Donatelo.*[4] Trattavasi dell'apparecchio per il modello del Cristo in croce, il quale, modellato già nel 19 di giugno di quell'anno, era gettato in bronzo (fig. 166 e 167). Messo sull'altar maggiore e sopra un alto

[1] A. Venturi, *Donatello a Padova* (*L'Arte*, 1907, pag. 276 e seg). — Id., *Collaboratori di Donatello nell'altare del Santo* (*Id.*, id., pag. 436 e seg.).

[2] Gonzati, op. cit — A. Gloria, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant'Antonio in Padova*, Padova, 1905. — Lazzarini, *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo* (*Nuovo Arch. Veneto*, nuova serie, XIII, 1906, pag. 161 e seg.)

[3] Così è chiamato in un documento del 24 gennaio 1444 pubbl. dal Gloria, opera suddetta.

[4] Gloria, op. cit., pag. 4

piedistallo composto dal Nani, fu tolto di là quando Donatello rinnovò l'altare, e quindi inalberato sulla loggia che

Fig. 166 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: *Crocefisso*. (Fotografia Alinari).

chiudeva il presbiterio, o, al dire del padre Valerio Polidoro, nella « più alta parte della tribuna ».[1]

[1] C. Boito, *La ricomposizione dell'altare di Donatello* (*Archivio storico dell'Arte,*

Comparato a quello di Santa Croce, il *Crocefisso* della chiesa del Santo mostra come l'artista avesse tratto pro degli insegnamenti del Brunellesco. L'Uomo-Dio si è offerto in olocausto; con la bocca contorta dal dolore e dalla morte,

Fig. 167 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Particolare del *Crocefisso*.

china la bella testa, offrendo nell'ultimo anelito la sua vita all'umanità. Il corpo sta inerte sulla croce, ha perduta la energia del *Crocefisso* di Santa Croce, ma nella testa, sotto

serie II, 1905). — IDEM, *L'altare di Donatello e le altre opere nella basilica Antoniana di Padova compiute per il settimo centenario della nascita del Santo.* Bergamo, 1897. — [illegible]. *Gli ornamenti del secolo XV alla tribuna della Basilica di Sant'Antonio a Padova e una imitazione del Settecento* (*Arte ital. decor. e industr.*, IV, 4).

Fig. 168 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Transenna laterale del presbiterio (esterno).

l'ombra della morte, è espressa la suprema angoscia. Le palpebre cadono sul bulbo degli occhi infossati, i lineamenti si affilano, la bocca è semiaperta, i capelli par che grondino sangue, le costole urtano e traspaiono sotto la cute. Il Redentore è assorto in un pensiero più misterioso della morte; l'anima straziata ancora arde entro la salma del martire.

Mentre Donatello attendeva al grande *Crocefisso*, Giovanni Nani si occupava della chiusura e delle transenne laterali del presbiterio, eseguite principalmente in marmi bianchi e rossi, che Bartolomeo di Domenico tagliapietra ricercò in quel di Vicenza e di Verona. Un'opera di tanta importanza fu sottoposta all'esame di Donatello, che pare ne abbia mutato essenzialmente il disegno.[1] Il maestro era arrivato a Padova proprio al momento opportuno!

Il disegno suo si scorge da per tutto nelle transenne laterali, anche all'esterno in quei grandi vasi ansati, sottoposti a quadri includenti marmi di paragone (fig. 168). È probabile che il suggerimento d'interrompere con marmi differenti la monotonia delle pietre bianche e rosse veronesi venisse da Donatello stesso. Mentre prima del suo arrivo a Padova ne' documenti si fa parola soltanto de *prie veronese bianche e rosse*, dopo si trova cenno di *marmoro comprà a Venezia*. E oltre alle pietre di paragone e ad altre che arricchirono e nobilitarono l'effetto, si ricorse anche a commettere bronzi ne' marmi. Difatti ne' grandi vasi delle transenne, dalla parte esteriore, vedonsi i resti di borchie e di rosette in bronzo incastrate nel centro delle rose a quattro petali con cui terminano le volute delle anse (fig. 169); e testine di bronzo nel punto di congiungimento de' festoni, entro le cornici ottagonali degli specchi di pietra di paragone. Dalla parte interna del presbiterio le transenne non portano soltanto l'impronta donatelliana nel disegno dei grandi ovoli schiacciati (fig. 170 e 171), disposti a raggio intorno ai dischi

---

[1] Cfr. A. Venturi, *Donatello a Padova* cit ; e Gloria, op. cit., pag. XII-XIII.

Fig. 169 — Padova, Chiesa del Santo.
Donatello: Particolare della transenna suddetta.

Fig. 170 — Padova, Chiesa del Santo. Transenna laterale del presbiterio (interno).

ora di porfido, ora di marmo scuro; ma hanno bronzi della mano di Donatello stesso, ne' quali egli rese rapidamente belle testine alate d'angioli, e con esse la giocondità dell'infanzia. Proprio all'angolo delle formelle ottagonali delle transenne,

Fig 171 — Padova, Chiesa del Santo.
Donatello: Particolare della transenna laterale (esterno).

dalla parte interna, Donatello incassò lastre di bronzo triangolari con teste di cherubini (fig. 172-177). Qualche volta fece uso replicato d'una stessa stampa, qualche altra volta pare che traesse quelle imagini gaudiose e forti di fanciulli da una cera perduta, tanto fresco è il tocco del modellatore, tanta è l'esuberanza di vita in quelle testine. Uno de' tipi che ri-

stampò di frequente è quello d'un angioletto con i capelli alzati dal mezzo della fronte, come una gran fiamma, e cadenti dai lati come corna ramose. Un altro tipo che pure si ripete è quello dell'angiolo con radi capelli, tutto illuminato dal riso nella fronte, negli occhi, nelle guance, nelle labbra, nel mento. Ma evidentemente Donatello desiderava, più che ristampare, creare sempre nuove imagini; e con la sua stecca feconda popolava la chiesa del Santo delle più vaghe e animate testine di putti che mai abbiano rallegrato e inghirlandato gli oratorî cristiani: angioli paffuti, con folti riccioli mossi talora dal vento, con festoncini o con rosette sulla fronte, con le teste ora staccate dal giogo delle ali, ora congiunte ad esso per il collo robusto; e le ali ora ricche di penne ed ora scarse, ora raccolte ed ora stese come di rondine. Par che l'artista, come per gioco, abbia mutato e rimutato i suoi spiritelli, dando a tutti però grandi occhioni profondi, pieni di luce.

Sopra alle formelle che portano nelle punte le teste alate degli angioli stanno i rettangoli con le storie che vi furono poscia (1486) inserite del Bellano, scolaro di Donatello, ad eccezione di due appartenenti a tempo e a maestro posteriore, cioè ad Andrea Riccio. Sulla trabeazione si volgono archetti, e sugli archi si protendono parapetti; ma, scrive il Boito, « anzichè sorgere gli archi d'adesso e i parapetti, si alzavano statue isolate e candelabri di pietra ».

Quando Matteo Carnero, architetto veneziano, rinnovò, a mezzo il Seicento, la forma del presbiterio e del coro, ripetendo da per tutto uniformemente i motivi decorativi delle transenne donatelliane, tolse anche la trabeazione alla transenna laterale a destra per servirsene nell'adornamento de' pulpiti di qua e di là dall'ingresso della tribuna; e rispettò invece la trabeazione della transenna a sinistra. In essa si vedono sui pilastri scanalati i capitelli con palmetta nel centro e mezze palmette ai lati, quella a queste congiunta per via di girari racchiudenti rosette nelle loro volute; nell'altra di

Fig. 172 a 177 — Padova, Chiesa del Santo
Donatello: Cherubini in bronzo ad incasso nelle transenne suddette.

destra si hanno invece capitelli con due conchiglie. Nella trabeazione della transenna a sinistra, partono dalle teste d'angioli due festoni d'alloro con una rosa nel mezzo e fettucce che leggermente si svolgono sul fondo; mentre nella trabeazione a destra si vedono mascherette tutte simili, invece delle testine variamente atteggiate degli angeli suindicati, e festoni fatti in modo grosso e barocco. Ma dell'antica trabeazione disfatta, il ricostruttore, cornacchia d'Esopo, si valse per i due pergami all'entrata della tribuna, soltanto che, esempio quello a destra, dovendo adattare lunghi festoni a più brevi spazî, segò quelli quasi per metà, e ne riunì i diversi pezzi con poca industria. Quindi nel pergamo di destra rivedonsi i bei capitelli dalle palmette mancanti alla transenna accennata. Fortunatamente il ricostruttore spese del suo nel fare gl'interpilastri, e imitò le transenne donatelliane, invece di guastarle e spezzarle, e fece teste alate di bronzo ne' triangoli risultanti dall'iscrizione degli ottagoni ne' quadrati; ma in quelle teste la stampa ha sostituito l'arte, e ogni bellezza è fuggita.

L'opera di Donatello nelle transenne laterali della tribuna si svolse nel 1444, e può dirsi che il grande *Croccfisso* e quelle transenne con le teste alate d'angioli sieno la testimonianza dell'attività dell'artista nel primo tempo della sua dimora a Padova.

Mentre attendeva a quelle opere, Giovannantonio, figlio di Erasmo da Narni e Gentile da Leonessa, addestrato da questo capitano nell'arte della guerra, in segno d'amor figliale e di riconoscenza perenne, allogarono a Donatello il celebre monumento equestre in onore del condottiero della serenissima Repubblica, del trionfatore del biscione visconteo, morto il 16 di gennaio 1443. Nel 1447 la grand'opera fu compiuta: Nofri di Palla Strozzi spediva il 16 maggio di quell'anno un mandato a Padova per il pagamento di pietre acquistate per il basamento della statua. Altri pagamenti furono fatti in quel giorno e ne' giorni appresso per i getti

di bronzo. E Francesco Barbaro e Ciriaco Anconitano dettavano in quell'anno le iscrizioni per il monumento. [1] Tanto basta per ritenere che fosse allora compiuto, e che il ritardo all'inaugurazione è da ascriversi alle questioni insorte per il pagamento tra lo scultore e il figlio del Gattamelata, definite soltanto nel 1453 a Venezia.

Sulla piazza del Santo, ci appare Erasmo da Narni, detto il Gattamelata (fig. 178 e 179) per le sue astuzie guerresche, famoso per la ritirata di Brescia, per la vittoria ad Arco e contro Niccolò Piccinino a Verona. Vedesi, come scrisse il Vasari, « il cavallo di bronzo nel quale si dimostra lo sbulfamento e il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall'arte nella figura che lo cavalca ». Pare risorto sulla piazza padovana un duce romano della milizia di Marc'Aurelio imperatore. Il destriero poggia la zampa anteriore più avanzata sopra un globo, il quale serve a reggere la statua, ma dà anche indizio della fonte romana cui attinse lo scultore. L'andatura lenta, propria de' destrieri che portano il cavaliere coperto di ferro, la forma della testa e il raggrinzarsi della pelle a raggi curvi sul collo, la criniera corta e tosata diritta, le redini fornite di tonde borchie, mostrano la derivazione dai modelli classici di cavallo, specialmente da quelli di San Marco a Venezia. Nell'armatura d'Erasmo vedesi sul petto una testa di Medusa alata, benchè non anguicrinita; dagli spallacci e dalla corazza cadono liste frangiate, come nei centurioni romani; sulle staffe puntano i piedi ignudi stretti da sandali; nelle volute terminali della

[1] Il BODE (*Donatello a Padoue*, Paris, Rothschild, 1883) suppose che Donatello impiegasse dieci anni per adempiere il suo compito, dal 1443 al 1453, periodo che corre dall'andata alla partenza di Donatello da Padova. Le iscrizioni che furono composte, ma non usate, per il monumento si trovano, l'una, quella di Francesco Barbaro, nella biblioteca Guarneriana, dopo i *Saturnali* di MACROBIO; l'altra, di Ciriaco Anconitano, nel tomo XV, con la data 1447, delle *Antichità Picene* del COLUCCI. I documenti relativi ai pagamenti sopra citati e alla fusione in bronzo della statua equestre sono riferiti dal GLORIA, op. cit. — Cfr. a proposito delle statue equestri: FAPANNI, *Sulle statue equestri erette ai suoi capitani dalla Repubblica di Venezia* (*Atti dell'Ateneo Veneto*, serie III, vol. II); FED. HAACK, *Zur Entwicklung des italienischen Reiterdenkmals* (*Zeitschrift für bild. Kunst*, 1896); MACKOWSKY, *Reiterdenkmäler* (*Das Museum*, II, pag. 17).

sella spuntano teste leonine e nelle corna della sella stessa genietti ignudi. Fin ne' più piccoli particolari Donatello ricorse all'antico per dare forma eroica al capitano; e nello spirito della figura nobilissima, senza la forza consueta de' personaggi donatelliani, in quel grande equilibrio del cavaliere e

Fig. 178. — Padova, Piazza del Santo. Donatello. Statua del Gattamelata. (Fotografia Alinari).

del cavallo, in quell'unità delle loro mosse, lo scultore si mostra animato dal più fervido amore per l'antichità classica, da cui trasse la grandezza e le vestimenta eroiche per il contemporaneo. Ma nella testa del Gattamelata rese l'uomo astuto, che seppe cogliere in agguato i malcauti nemici. Il nomignolo del Capitano e il racconto delle sue gesta suggerirono

all'artista di dare all'eroe quella guardatura velata, furbesca d'uomo finto e terribile, le labbra strette e sdegnose, la capi-

Fig. 179 – Padova, Piazza del Santo. Donatello · Particolare della statua suddetta. (Fotografia Alinari).

gliatura breve e incolta, le folte sopracciglia setolose del popolano vissuto sotto il sole e le fatiche de' campi. Lo scultore

ci dette l'uomo quale se lo immaginava in guerra, « cavaliero armato comporre vallo e fosse », [1] vigile alle mosse del nemico. Sullo scudo dello stemma del piedistallo è un elmo terminato da una gatta, l'animale agile e falso che dette al Capitano il soprannome, allo scultore l'idea del carattere eternato nel bronzo.

Nel gettare la statua equestre, Donato non pensò all'idea della gloria e dell'immortalità richiamata dai monumenti all'aria aperta, al sole, sulle pubbliche piazze; e pose l'eroe sul basamento, come sopra un'edicola sepolcrale con le portelle socchiuse. Forse egli pensò al monumento di Giovanni Acuto, dipinto da Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore, a quella statua equestre trionfante sul sarcofago; e forse richiamò nella mente gli altri esempî di tombe con signori e condottieri a cavallo, da lui veduti a Venezia e a Padova stessa, e non distinse del tutto il monumento onorario dal monumento sepolcrale. Il piedistallo di travertino ha forma ellittica, su tre gradoni, e figura una camera mortuaria, con due porte di marmo bianco socchiuse come ne' sepolcri etruschi e romani. Sopra le due porte a quadri incorniciati è scolpito lo stemma del guerriero. In un altro specchio del basamento lo stemma medesimo è fiancheggiato da due genî alati, reggenti l'arme dell'eroe, tra una catasta di palle, bombardelle e mortaretti: ma tali rilievi sono moderni, a imitazione degli antichi affatto logori, riposti in un andito tra due chiostri del convento del Santo. Sul plinto della statua v'è la scritta a lettere onciali: OPVS DONATELLI FLOR.

Il monumento compiuto nel 1447, fu inaugurato nel 1453. In quest'anno si unirono in Venezia Donatello e i procu-

[1] Son parole del Quirini che recitò le lodi di Erasmo da Narni il dì delle esequie. L'orazione del Quirini e quella del Pontano furono raccolte da GIOVANNI EROLI, *Erasmo Gattamelata da Narni, suoi monumenti e sua famiglia*, Roma, Salviucci, 1879. Il professore ANTONIO MEDIN (*Roma a Venezia, satira latina del secolo XV contro il Gattamelata per il monumento di Donatello in Padova*, Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova, XIX, 1903) pubblicò l'*Epistolion* contenuto in un codice parmense comprendente alcune opere di Basinio Basini; in esso si rimprovera Venezia per aver *donato* il monumento al Gattamelata, indegno di tanto onore. E Venezia aveva semplicemente lasciato fare!

ratori di Giovanni Antonio, figlio del Gattamelata, ed elessero per ogni parte quattro stimatori, arbitri sul prezzo dell'opera: Bartolomeo Bon, il vantato tagliapietra veneziano; Pantaleone lapicida, compagno di Bartolomeo; Michele Giambono e Jacopo Moranzone, pittori; Antonio Sisto e Giovanni Testa, orefici; Giovanni da Brazzo e Niccolò dal Sole, *probi viri*, non artisti. Considerato il tempo occorso nell'opera, e *el gran magisterio et ingegnio sono stati in far far et zitar e dicto cavallo et homo*, stimarono l'opera 1650 ducati d'oro. La sentenza, tenuta segreta e sigillata sino al 1° ottobre 1453, ebbe esecuzione in questo giorno, subito dopo che la statua era stata innalzata sulla piazza del Santo, [1] non come funebre catafalco, ma come monumento di gloria.

Donatello lo aveva compiuto con una rapidità prodigiosa, che non sembra verosimile, tanto che il Bode e altri, a prova del maggior tempo impiegato, considerano gl'immensi lavori preparatorî fatti dal maestro, e tra gli altri il cavallo colossale in legno, ora nel palazzo della Ragione a Padova: « opera », secondo il Bode, « ingegnosamente composta da una quantità di piccoli pezzi mobili di legno, e studio preparatorio all'esecuzione del modello in cera ». Ma quell'immane costruzione del cavallone, quel congegno accurato di pezzi mobili di legno, non poteva corrispondere al bisogno di Donatello. Non si comprenderebbe perchè nel costruirlo l'artista facesse sì che il ventre potesse cadere a mo' di ribalta. È quindi naturale il pensiero che il cavallone sia servito ad una festa pubblica, alla rappresentazione del Cavallo di Troia. [2] Nel

[1] CARLO MILANESI, *Della statua equestre di Erasmo da Narni detto il Gattamelata. Documento inedito del MCCCCLIII*, in *Arch. storico italiano*, nuova serie, t. II, parte I, pag. 45-62.

[2] Cio del resto é ammissibile per quanto scrisse BERNARD. SCARDEONIUS, *De urbis Patavii antiquitate*, ecc., Basilea, 1560, pag. 296: " Accedat his insigne monimentum Han-« nibalis Capilistij, ob memorabile spectaculum, quod maxima pompa, et ingenti sumptu « in hastilibus ludis Patavij, anno salutis M.CCC.LXVI. celebratis publice edidit, quos fere « Italiae universa nobilitas spectatum venerat. Nam equum ex trabibus ab Donatello eximio « illius temporis statuario, mirabili arte compactum, cui Antenoris simulachrum ingentis « statuae insidebat, instar montis et equi illius dolosi (quo Graeci Troiam post longam « decem annorum oppugnationem armis alioquin invictam coepisse dicuntur) maximo ap-« paratu, et admirabili pompa vexit in theatrum, qui in lato ingressu domus ad Sanctum

ventre di esso si nascondevano le maschere, che saltavan fuori all'improvviso con molta meraviglia del popolo padovano.

Nel 1446, quand'era al colmo del fervore la esecuzione della statua equestre, Donatello fu chiamato a comporre la pala o ancona di bronzo che il lanaiuolo Francesco da Tergola volle per l'altare del Santo. La donazione del divoto avvenne il 13 di aprile 1446; e i massari dell'arca aggiunsero altro denaro, perchè l'ancona divenisse vieppiù magnifica. Urgeva metter mano al lavoro, ma Donatello dovette mostrare di non potere assumerlo intero e di condurlo prestamente a fine senza aiuti. Furono chiamati a Padova Urbano di Pietro da Cortona, Giovanni da Pisa, Antonio di Chelino, Francesco d'Antonio da Firenze, e quindi Polo d'Antonio da Ragusa, Giacomo di Baldassare da Prato, orefice, e Oliviero. Per i primi quattro, e per Niccolò Pizzolo, pittore padovano, Donatello « sculptor excellentissimus » fece patti regolari coi maestri deputati all'arca del Santo il 29 aprile 1447,[1] nel qual giorno si strinsero i patti per dare regolarità al lavoro, impedire interruzioni all'opera e stabilire penalità in caso di negligenza o di mancata perfezione ne' bronzi. Il lavoro era già stato iniziato, perchè si trattò del compimento di dieci angioli già fusi e de' quattro simboli evangelici pronti per la fusione. Donatello, tutt'intento alla statua equestre del Gattamelata, pur riservando a sè le parti maggiori dell'altare, fece cominciare le minori da' suoi aiuti, e si limitò a dirigere il lavoro per i bronzi degli angioli e de' simboli evangelici.

Nella faccia laterale a destra del paliotto d'altare il putto col cembalo (fig. 180) è senza forza espressiva, tranquillo, modesto, con vesti incollate al corpicciuolo, più robbiano che

« Danielem usque hodie visitur: et ab eo illi qui ibi resident, Capilistij ab equo nuncupantur. »

[1] LAZZARINI, op. cit.; C. v. F., *Donatello Mitarbeiter und den Reliefs in Santo* (*Rep. für Kunstwissenschaft*, 1889, pag. 103); PAUL KRISTELLER, *Ueber Donatellos Altarbau im Santo zu Padua* (*Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, VIII, 1889); BODE, *Donatello in Padova*, op. cit.

donatelliano, senza la finezza del maestro, l'animazione, la vita che questi sa infondere in ogni cosa.

L'angiolo ultimo a destra nella faccia di prospetto, che suona il flauto, è nimbato, di forma robusta, uscente fuori del breve spazio rettangolare (fig. 181). Si notino i capelli a cordoni e le grosse pieghe, a mo' di curvi stecchi, del drappo ricoprente in parte il fanciullo. È opera d'un artefice che tiene presenti le composizioni del pulpito di Donatello a Prato, e imita gli Eroti dell'urna di Lucius Lucilius Felix nel Museo Capitolino (fig. 182 e 183) o di altra analoga.[1] Quest'angiolo può fare riscontro, anche per lo studio della forma classica, all'altro nella faccia laterale a sinistra (fig. 184), al terz'ultimo a destra (fig. 185) e al terz'ultimo a sinistra, piccolo dinoccolato Ercole (fig. 186).

Fig. 180 — Padova, Scuola di Donatello: Angiolo del paliotto dell'altare.

Nel penultimo rettangolo è il suonatore di piatti (fig. 187), alquanto analogo col primo angiolo qui descritto, ma con energia più donatelliana, una vivezza che non ha il suonatore di cembalo, e la tunichetta più adatta al corpo, terminata a pieghe più varie e strizzate.

Il suonatore di chitarra (fig. 188), quart'ultimo a sinistra, e quello di arpicordo (fig. 189), penultimo dalla stessa parte, si distinguono per le teste tonde, con ciocche grosse termi

---

[1] A. Venturi, op. cit., ne *L'Arte*, pag. 276 e seg.

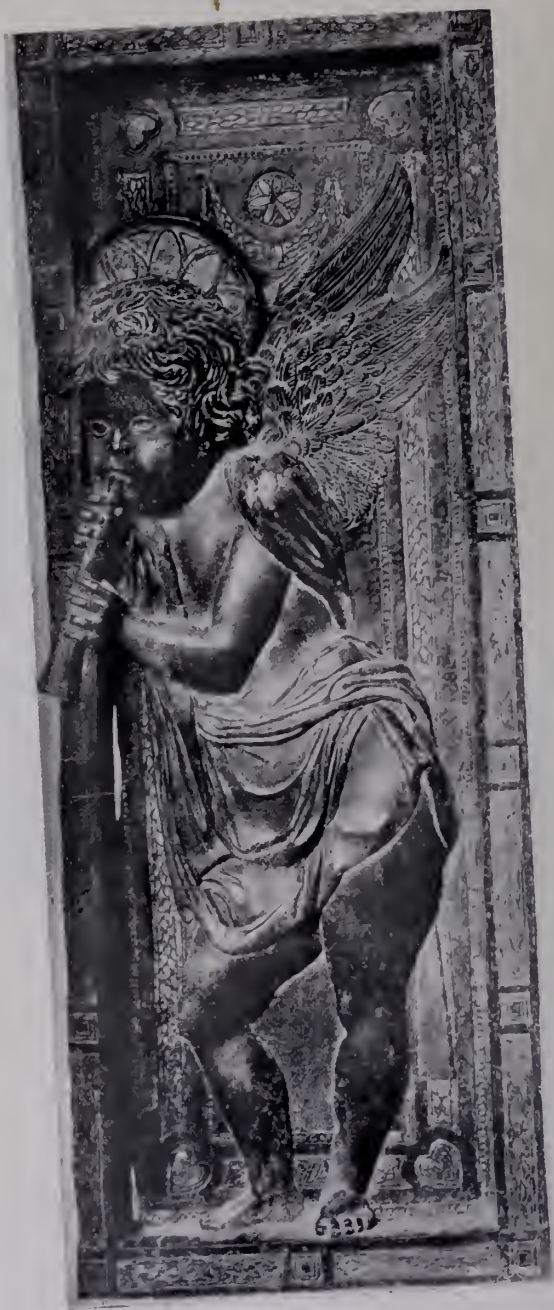



Fig. 181 — Padova, Chiesa del Santo.
Scuola di Donatello. Angiolo nel paliotto dell'altare.

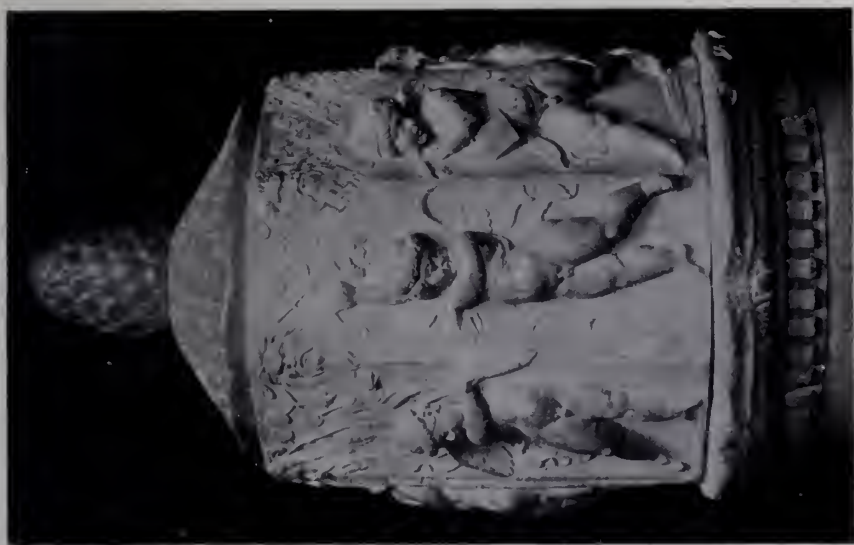



Fig. 182 e 183 — Roma, Museo Capitolino. Urna di Lucius Lucilius Felix

nate da riccioloni. Questi angioli sono ripetuti in due opere esistenti a Verona, di qua e di là della Madonna col Bam-

Fig. 184 e 185 — Padova, Chiesa del Santo.
Scuola di Donatello: Angioli nel paliotto dell'altare.

bino, che vedesi all'angolo di Via delle Fogge, e in un trittico di stucco nel museo di quella città.

I due cantorini (quinto rettangolo a destra) invece di cantare pare che facciano una smorfia (fig. 190). Portano nimbi intorno al capo e mancano dei classici ornamenti de' due compagni a riscontro. Male si atteggiano; e il putto che sta dietro. troppo minore dell'altro cui si abbraccia, non ha spazio suf-

Fig. 186 — Padova, Chiesa del Santo.
Scuola di Donatello: Angiolo nel paliotto dell'altare.

Fig. 187, 188 e 189 — Padova, Chiesa del Santo. Scuola di Donatello: Angioli nel paliotto dell'altare.

Fig. 190 — Padova, Chiesa del Santo.
Scuola di Donatello: Angiolo nel paliotto dell'altare.

ficiente per il suo corpo e per il suo movimento: sembra l'opera d'un artista inesperto. Anche le incisioni delle cornici, benchè conformi alle prossime altre, sono eseguite stentatamente da artefice maldestro. Dello stesso è forse il suonatore di viola (quart'ultimo a dritta), assai migliore, con la tunichetta che cade ugualmente a mezzo il corpo (fig. 191).

Fig. 191 — Padova, Chiesa del Santo. Scuola di Donatello: Angiolo del paliotto dell'altare

Degli altri due cantorini (quint'ultimi a sinistra) l'intensità dell'attenzione è potentemente resa (fig. 192): tengono essi aperto l'antifonario, stretti i corpi, accordate le voci; cantano all'unisono. Una banda e una corona d'alloro gira intorno alle testoline dai capelli raccolti in ciuffo sul vertice; hanno tuniche come di fine velo, sandali ai piedi; appresso è un candelabro con patera a scanalature, col fusto tortile e il piede triangolare. È loro fratello il tibicino (ultimo a sinistra), pieno di impeto in tutto il corpo (fig. 193) che segue gli squilli dello strumento: s'innalza in punta di piedi, e finanche i suoi capelli s'appuntano, quasi accompagnando l'acutezza del suono. Questi due rettangoli appartengono a Donatello e sono probabilmente i due ch'egli aggiunse ai dieci condotti dai suoi aiuti, quando, fattasi la prova dell'altare il 13 giugno 1448, gli parve necessario aggiungere due scomparti.

Fig. 192 — Padova, Chiesa del Santo.
Scuola di Donatello: Angioli nel paliotto dell'altare

Quattro degli aiuti di Donatello (Giovanni da Pisa, Antonio Chellino, Urbano da Cortona, Francesco del Valente),[1] che eseguirono i dieci primi angioli musicanti a illustrazione generica del salmo di Davide, fecero anche i quattro simboli evangelici: l'*Angiolo* scolpito principalmente dal discepolo autore degli angioli dall'arpicordo e dalla chitarra, con certe pieghe calligrafiche serpeggianti che paiono corni ammaccati; l'*Aquila* finemente lavorata, da orafo; il *Leone* di San Marco serbante un po' la forza dell'autore del *Marzocco*; il *Bue* eseguito di maniera, come avrebbe potuto fare Urbano da Cortona, con la testa che pare un bucranio stilizzato.

Fig. 193 — Padova, Chiesa del Santo. Scuola di Donatello Angiolo nel paliotto dell'altare.

Passata la ressa del lavoro per il monumento del Gattamelata, Donatello si dedicò tutto alla composizione della pala bronzea. Gettò in bronzo la *Madonna* (fig. 194), nella quale sembra già determinarsi il tipo di quella di Michelangelo a Bruges, e nelle sfingi del trono, uno de' modelli per le eleganze del Riccio; ma le sue forme ristrette palesano che il gruppo non doveva essere elevato liberamente sopra l'altare, bensì chiuso in un tabernacolo o dentro un'edicola. Dietro il trono della Vergine, *Adamo* ed *Eva* (figure 195 e 196), di qua e di là dall'albero del bene e del male,

[1] Gloria, op. cit.: *Documenti*, pag. 6 e seg.; *Relazione storica*, pag. xv.

Fig. 194 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: *Madonna col Bambino* nell'altare.
(Fotografia Alinari).

hanno tutta la freschezza d'un abbozzo: Eva in colloquio col serpente dalla testa femminile, Adamo come in atto di provare l'amarezza del pomo inghiottito.

Nella statua di *Santa Giustina* si ha un altro modello per i tipi muliebri del Riccio. In quella di *San Francesco* non sappiamo vedere col Bode i cooperatori di Donatello; vero è che questi non dimostra l'energia delle sue sculture precedenti, ma s'addentrò nell'espressione, e, senza gli slanci esteriori della divozione, rese il raccoglimento profondo dell'anima. Il Santo immobile, pensoso, regge un libro senza porvi mente e un piccolo Crocefisso come insegna; abbassa gli occhi e stringe le sottili labbra, come impietrito dal dolore; non invita all'adorazione del Crocefisso, non mostra le stimmate nelle mani e il costato ferito; ma tutto l'essere si strugge in una tristezza infinita. *Sant'Antonio*, che gli fa riscontro, più giovane e sano, mostra un dolore più pacato, benchè una grande mestizia passi sugli occhi e sulle labbra sue. Nel *San Daniele* la stecca dell'artista, più rapida, lascia l'impressione d'una freschezza, d'una spontaneità di tocco inarrivabili, anche ne' minimi particolari, ne' putti, ad esempio, danzanti, sgambettanti, inscritti ne' tondi a ricamo del piviale. Delle altre statue, quella di *San Ludovico* è di modellatura meno fresca e meno viva, tanto che si potrebbe in essa riconoscere la mano degli aiuti, i quali si limitarono però a limare, a rinettare la statua in bronzo, poichè quella figura ricorda assai l'altra dello stesso Santo, ora in Santa Croce. Nel *San Prosdocimo* torna la freschezza, la rapidità donatelliana nella barba fluente, nella tunica strizzata.

San Ludovico fu gettato nel 1447 (19 giugno) e *San Francesco* poco appresso; altre quattro statue vennero fuse nel '48 (alla fine di marzo), la *Madonna* nello stesso anno (18 maggio). Oltre i discepoli che attendevano agli angioli ed ai simboli evangelici, troviamo nel '47 Polo di Antonio da Ragusa al soldo di Donatello, nel '48 e nell'anno seguente, Giacomo orefice di Baldassare da Prato, Bastiano, Francesco d'An-

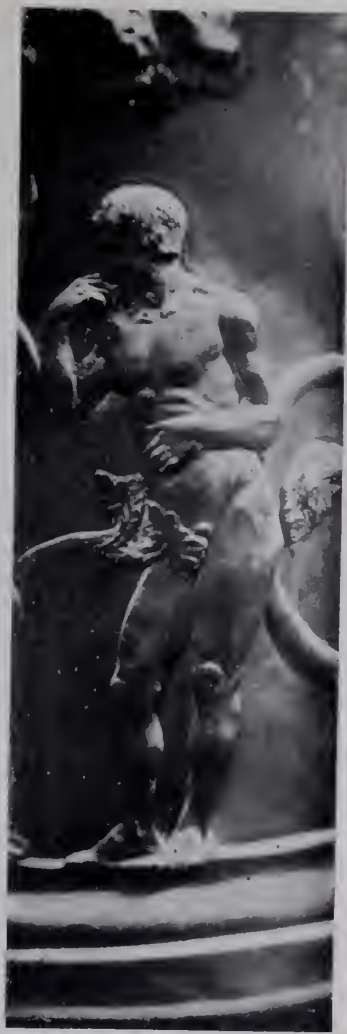



Fig. 195 e 196 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: *Adamo* ed *Eva*.
(Particolari della decorazione dello scanno della Madonna suddetta).

tonio Pietro [1] e Giovanni da Pisa; nel '49, Uliviero. [2] Oltre le due statue di *San Ludovico* e di *San Francesco* il maestro imprese pure le quattro storie in bronzo della *Vita di Sant'Antonio* da Padova; [3] una di esse fu gettata nel maggio del 1447, la seconda e la terza nel giugno, la quarta nel novembre. [4] Anche nei quattro bassorilievi de' miracoli del Santo, eseguiti con l'attività vertiginosa di Donatello, si possono notare alcune lievi differenze di fattura dovute al ritocco. Se si paragona con gli altri quello del *Miracolo dell'asino* (fig. 197), si vedranno alcuni tratti meno freschi. Nel bassorilievo del *Miracolo del fanciullo* che attesta l'innocenza della madre (fig. 198), alcune pieghe sono grosse, a linee parallele; nell'altro del *Miracolo del cuore dell'avaro,* taluni drappeggiamenti in qualche parte sono assai regolari. In ogni modo gli aiuti toccarono appena la superficie su cui il grande maestro rispecchiò nella sua varietà la natura, e strinse tante anime a Sant'Antonio, monaco celestiale tra le umane miserie. Niuno seppe mai più rendere l'agitarsi, l'ondeggiare d'una folla come Donatello, dando a un tempo tutte le espressioni della vita, dall'inconscia curiosità de' fanciulli al tremito de' vecchi; e niuno mai più seppe ottenere la potenza degli effetti pittorici accordata alla grandezza monumentale.

Egli rappresentò ne' quattro bassorilievi Sant'Antonio che dà la parola a un neonato perchè testimonii la innocenza di sua madre al cospetto del marito geloso; e quando convince gl'infedeli riminesi della potenza miracolosa dell'ostia, facendo inginocchiare un'asina che, quantunque affamata, non tocca il pane benedetto. Quindi il Santo in atto di dimostrare la verità del passo dell'Evangelo (fig. 199): « Ove sono i vostri tesori, là sarà pure il vostro cuore ». Egli apre il petto vuoto

[1] Trattasi forse di Bastiano di Corso da Firenze, aiuto di Jacopo della Quercia e compagno, nel lavorio della fonte battesimale di Siena (1427), a Pagno di Lapo Portigiani, a Nanni di Lucca e a Pietro del Minella di Siena. Di un Francesco d'Antonio orafo senese è notizia nel MILANESI (*Documenti* cit.).

[2] GLORIA, op. cit.: *Documenti*, pag. 8 e seg.; *Relazione storica*, pag. XV e seg.

[3] GLORIA, op. cit.: *Documenti*, pag. 11, *Relazione storica*, pag. XVI.

[4] GLORIA, op. cit. *Documenti*, pag. 7 e seg.; *Relazione storica*, pag. XVI.

d'un avaro, mentre, schiuso uno scrigno pieno d'oro, vi appare il cuore del defunto (fig. 200). Per ultimo, il Santo guarisce un giovane che, dando in un accesso d'ira un calcio alla propria madre, si era rotta una gamba. Nessun dram-

Fig. 197 e 198 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: *Storie della vita di Sant'Antonio*.

maturgo rese così vivamente le moltitudini. Allorchè Sant'Antonio fa inginocchiare l'asina innanzi all'ostia, chi è preso da spavento come dinanzi a un fatto magico, chi si leva il berretto e chi giunge le mani: pare che la febbre agiti la folla. E quando il Santo addita il petto dell'avaro senza il cuore, tutti si curvano a' piedi del Frate e ne baciano le orme, si

affannano a vedere e pendono dal cenno del taumaturgo; non imprecano all'avaro, perchè il Santo pietoso li domina.

Le sette statue, i quattro bassorilievi con le storie del Santo, i dieci angioletti e i quattro simboli evangelici, furono esposti

Fig. 199 e 200 — Padova. Chiesa del Santo. Donatello: *Storie della vita di Sant'Antonio.*

il 13 giugno 1448 in un altare provvisorio di legname.[1] Si notò la mancanza de' due angioletti che abbiamo già descritto insieme con gli altri dieci, e che furono gettati in bronzo nel giugno del '49; di una *Pietà* che pure era pronta in quel mese;

[1] GLORIA, op. cit., *Documenti*, pag. 11, *Relazione storica*, pag. XVI.

e di un *Dio Padre*, in pietra, ora perduto, che dovette esser posto nel coronamento dell'altare. La *Pietà* è quella ch'oggi si vede nel mezzo del paliotto (fig. 201), tra i rettangoli coi puttti cantanti e musicanti. In essa Donatello ci diede l'imagine e il simulacro di Dio martire esposto ai fedeli coi segni in sè del supplizio e della morte, non coi simboli materiali del martirio: Cristo morto vien sollevato su dal sarcofago, con gli occhi chiusi, con le labbra contorte per amarezza infinita; e gli angioli lo mostrano, alzando il lenzuolo funebre, e par che si graffino per dolore le guance; i capelli di uno si drizzano come fiamme sul capo che brucia, le sue sopracciglia si stringono, i suoi lineamenti si contraggono come per spasimo.

Eppure siamo ben lontani dalla rappresentazione della *Pietà* (fig, 202) oggi incastrata dietro l'altare del Santo, nella quale lo scultore abbozzò rapidamente nella pietra, come su molle cera, le donne addolorate, disperate, divenute come furie, e Cristo esanime, cadente, pesante, calato adagio nel sepolcro da braccia tremanti. Par che lo scalpello s'approfondi in cerca d'anima nella pietra, e ne faccia balzar via le scaglie a colpi concitati e irrequieti.[1]

Tutti i bronzi indicati furon posti nell'altare. Appena fatta la *demonstracion* della pala, ossia la prova dell'effetto della collocazione provvisoria delle statue e de' bassorilievi, si trasportarono da Nanto grandi pietre per eseguire la *Pietà* da collocarsi dietro l'altare, e si lavorarono quattro colonne

---

[1] L'Anonimo morelliano (Ed. Frizzoni, Bologna, Zanichelli, 1884) scrisse così dell'altare: « Nelle chiesa del Santo sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna, e sotto le dette figure nel scabello le due istoriette davanti e le due da dietro pur de bronzo de basso rilevo, e li quattro Evangelisti nelli contorni, dui davanti e dui da driedo de bronzo e de basso rilevo, ma mezze figure, e da driedo l'altar sotto il scabello il Cristo morto con le altre figure a circo, e le due figure da man destra con le altre due da man sinistra pur de basso rilevo, ma de marmo, furono de mano de Donatello ». Ora della *Pietà* in pietra, che era figurata in cinque pezzi (i documenti accennano alle « V priede grande lavorate a figure cum sepulcro del nostro Signore »), non rimane che la parte mediana, collocata dietro l'altare. Sulla ricostruzione di questo cfr. F. Cordenons, *L'altare di Donatello al Santo*, Padova, Prosperini. 1905.

e quattro pilastri,[1] opera di Niccolò di Giovanni da Firenze, o Niccolò Cocari, compagno poi di Andrea Alessi da Durazzo nella decorazione magnifica della cappella Orsini nel Duomo di Traù, successore di Giorgio da Sebenico nella

Fig. 201 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: La *Pietà* nel paliotto dell'altare. (Fotografia Alinari).

costruzione del Duomo Sebenicense.[2] Non sembra da mettersi in dubbio che sull'altare fosse un'edicola mediana retta da quattro colonne e due edicole laterali congiunte alla mag-

[1] Gloria, op. cit.: *Documenti*, pag. 12 e seg.; *Relazione storica*, pag. xvii-xviii.
[2] A. Venturi, *La scultura dalmata* cit.

giore, ciascuna terminata agli angoli estremi da due pilastrini di pianta quadra.

Girolamo Campaga verso la fine del Cinquecento distrusse l'altare; e Matteo Carnero, la cornacchia d'Esopo, si fece bello delle lastre traforate e degli adorni pilastri che trovò messi in disparte. [1] Alcuni de' pilastri si vedono ancora (fig. 203 a 205): nel pergamo dell'ingresso alla tribuna, a sinistra, v'è

Fig. 202 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: La *Deposizione*.

una faccia di pilastro segato e parte incastrato entro il muro, con nel mezzo un tondo con una figura genuflessa davanti a un sacerdote. Il foglio di pilastro è congiunto ad altro rappresentante un gladiatore sopra un disco nella riquadratura superiore, un piccolo tibicino nel tondo mediano. Nel pergamo di destra v'è un altro pilastro non diviso in facce, tutto incassato nella parete: in una faccia, nella riquadratura superiore, un genietto solleva le braccia per reggere un festone e poggia i piedi sopra un disco; nel tondo di mezzo, un altro piccolo tibicino. Nella seconda faccia scoperta disopra, un

[1] Gonzati, op. cit.

faunetto suona le tibie sul disco; nel mezzo, un putto alla corsa. Dalla parte incassata del pilastro escono per un tratto dal vivo del muro le foglie che ne rivestono i riquadri. Altre parti dell'altare si trovano qua e là: uno segato a sinistra, al principio dell'incurvarsi del coro e dell'ambulacro; un pezzo d'un altro a destra, a riscontro di quello. Nel riquadro superiore del primo, un angiolo ricciuto tiene con ambe le mani un vaso pieno di fiori, e sta diritto sopra un disco; nel tondo mediano, un amorino. Il secondo fu rifatto nella parte superiore, così che dell'originale restano soltanto due gambe ignude sopra una base limitata da due delfini, posta sopra un plinto su cui è distesa una figura nuda: nel tondo di mezzo è uno de' soliti amorini. Infine un frammento di antico pilastro, accorciato perchè troppo lungo, si vede a rappezzi nel pergamo a destra, là dove un fanciullo erculeo sta sopra il labbro d'un vaso, e un amorino entro lo spazio circolare del mezzo.

Tutti questi frammenti di pilastri usati da Matteo Carnero appartengono all'altare di Donatello. Ne fanno fede i bassorilievi indicati dov'è tanto sapore donatelliano e tanto amore per l'antico. Benchè eseguiti da altra mano, il suo disegno è evidente; e basti osservare le parti che il Carnero eseguì a imitazione di quelle donatelliane inserite, per accorgerci della differenza enorme di tempo, di forma e di spirito.

Con quelle parti sconnesse, segate, rifatte, possiamo ricostruirci idealmente l'altare del Santo, che dovette essere di una solennità senza pari. Tutta la Lombardia, tutto il Veneto, tutta l'Emilia s'inchinarono innanzi all'opera maestosa. La nuova fede dell'arte trovò in essa il suo sacrario. Più che dai modelli dello Squarcione, la pittura trasse da Donatello la monumentalità; e la scultura rinnovata, come consacrata dal Grande, a Venezia, in Dalmazia, a Verona, a Mantova, a Ferrara, si volse a ripetere il suo verbo. Gli angioli menestrelli dell'altare del Santo si sparsero da per tutto: a Padova ritornano nel monumento Roccabonella, a Verona di qua e

di là dalle immagini di Madonne, a Ferrara nel palazzo di Schifanoia lungo il fregio nobilissimo di Domenico di Paris, a Cremona in un bassorilievo del Museo Ala-Ponzoni (n. 31), e perfino a Sebenico, nel Duomo, e a Ragusa in piccole figure all'impostarsi dell'arcata nella porta del Palazzo rettorale.

Padova si parò alla donatelliana. Anche l'architettura dei palazzi si rinnovò secondo gli esempî dati da Donatello col disegno della facciata della casa al Ponte delle Torricelle. Si vede nella via Altinate, già San Bartolomeo, ripetersi la superba quadrifora di quella facciata coi grandi vasi ansati e il collo strigilato posti alla congiunzione degli archi. Può dirsi che Padova, l'antica cittadella dell'Umanesimo, siasi raccolta intorno al sommo maestro fiorentino: lo Squarcione lo assistè nell'opera dell'altare, Niccolò Pizzolo s'ascrisse tra i suoi discepoli, il sovrano Mantegna da lui trasse esempio e ispirazioni.

Compiuto il lavoro dell'altare che fu inaugurato nel giugno del 1450, Donatello fu a Ferrara, a Mantova, a Modena. Abbandonò Ferrara senza accordarsi col vescovo che divisava affidargli l'esecuzione delle statue che Niccolò Baroncelli e Domenico di Paris eseguirono poi per il Duomo;[1] lasciò Mantova tra il '50 e '51, dopo aver lavorato in creta, in tufo, in cera, e il modello dell'arca destinata a raccogliere la salma di Sant'Alselmo, patrono della città, ma invano Ludovico Gonzaga si provò a indurlo a farvi ritorno;[2] a Modena si presentò ai Savî del Comune il 10 marzo 1451, e il cancelliere notò che *Magister Donatellus de florentia taiapreta* si offriva di dare entro un anno la statua di Borso d'Este, in bronzo, dorata a mordente, grande per modo che all'occhio dello spettatore avesse ad apparire al naturale, e conforme nell'abbigliamento e nell'atto ai desiderî del Signore di Mo-

---

[1] N. Cittadella, *Notizie* cit.

[2] Braghirolli in *Giornale d'erudizione artistica*, 1863; G. B. Intra in *Archivio storico lombardo*, XII, pag. 666; Cornelio De Fabriczy, *Nuovi appunti per la biografia di Donatello* (*Arte e Storia*, VIII, n. 30, 1889). Quest'ultimo scritto è riprodotto in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1889, pag. 212.

dena e di Ferrara. Si convenne il termine di un anno, il prezzo in fiorini dugento; e Donatello, avuto un acconto, intraprese un'escursione nelle montagne modenesi in cerca di pietre per il basamento della statua onoraria. Ma nonostante le promesse, replicate anche il primo di marzo 1453, non si fece più vivo coi Modenesi. [1]

Alla fine del 1453, eretta la statua del Gattamelata, ricevuto ogni avere dagli eredi del condottiero, Donatello partì da Padova. [2] Qualche anno dopo, il 14 aprile 1458, Leonardo Benvoglienti scriveva all'Operaio del Duomo di Siena: « saluti el maestro delle porti », e soggiungeva: « È veramente bene atto a farvi grande honore; e così m'avesse creduto misser Mariano (già rettore del Duomo) che già 4 anni ve lo menavo da Padova: avendo esso grande affectione d'essere a Siena, per non morire fra quelle ranocchie di Padova; che poco ne mancò. Siavi raccomandato che merita ogni bene ». [3] Quattro anni prima di quella lettera, nei primi mesi del '54, Donatello quindi lasciò il secondo teatro della sua gloria. Nel marzo del 1456 era a Firenze; [4] non è noto dove e a quali opere attendesse nei due anni che corrono dalla partenza da Padova. Secondo il Vasari, fu a Venezia ove « lasciò in dono alla nazione fiorentina, per la loro cap-

[1] CAMPORI, *Gli artisti negli Stati Estensi*, Modena, 1855. — A. VENTURI, *La scultura emiliana nel Rinascimento* (*Archivio storico dell'Arte*, 1890). — BERTONI e VICINI, *Donatello a Modena* (*Rassegna d'Arte*, V, Milano, 1905, pag. 69-72).

[2] Di lavori eseguiti da Donatello, prima di partire dal Veneto, darebbe contezza una lettera di Maffeo Vallaresso, arcivescovo di Zara (nel cod. Barberiniano 29, 153, ora Vatic.-Barber. lat. 1809, p. 309) scritta a Ermolao Barbaro, vescovo di Treviso, con la quale lo pregava di far fare da Donatello disegni di « feste romane », *instar illarum quas in palatio vestro ipse depinxit*. La lettera è scritta « ex Hyadra, pridie nonas novembris »: e sta fra altre del Vallaresso dell'anno 1453. Tale notizia è stata riportata da parecchi, e per ultimo da A. GOTTHOLD MEYER (op. cit., pag. 105); ma C. v. FABRICZY ha osservato (*L'Arte*, 1903, pag. 373) che la notizia stessa non può riferirsi a Donatello, bensì a Donato Bragadin, pittore che fiorì tra il 1438 e il '73. Ma dubitiamo assai di questa ipotesi. Ci par difficile che il pittore ritardatario disegnasse *feste romane*; e del resto l'arcivescovo di Zara parla di *Donatellus*!

[3] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 209.

[4] MARCO FANTUZZI, *Monumenti Ravennati dei secoli di mezzo*, Venezia, MDCCCI, pag. 187. È riportato un documento del 24 marzo 1456, col quale Donatello elegge a suo procuratore Francesco di Simone ravennate, per esigere denaro dovutogli per figure e ornamenti dell'altare del Santo.

Fig. 203, 204, 205 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Pilastri dell'altare distrutto.

pella ne' Frati minori (cioè a Santa Maria de' Frari) un *San Giovanni Battista* di legno ».[1]

È una debole statua intagliata con la cooperazione di qualche seguace, stilizzata come nessuna opera del maestro: non più il timido adolescente, non ancora il giovane entusiasta, ma la virilità stanca, esausta. Ai Veneziani, che avevano veduto e vedevano le tante volte rappresentato il Precursore come un Patriarca o un solenne Profeta, egli non poteva presentare nè l'ardente giovane, nè il fanciullo nutrito di miele e di locuste; e figurò San Giovanni con folta chioma piovente sugli omeri, lunga barba incolta, con le sopracciglia fortemente arcuate, la bocca aperta, la persona macera coperta di pelli. È in atto di predicare, e sembra uomo d'alto lignaggio caduto in povertà. La testa ha una certa grandezza, scemata dai capelli cascanti e dalla barba incolta; il manto designa nobiltà, ma le pelli di capraio, le gambe ignude, ischeletrite la tolgono.

Da Venezia, secondo il Vasari, Donatello si recò a Faenza, e lavorò « un San Giovanni e un San Girolamo ». Si indica questo Santo nella statua in legno, già nella chiesa dei Padri Riformati di quella città, ora nel Museo Civico; restaurata, colorita e guasta, essa non sembra aver mai meritato tale attribuzione. I capelli cadono a grossi bioccoli, le mani, i piedi hanno le dita tondeggianti e la carne come insaccata; l'espressione è sforzata in quella testa stranamente torta, in tutta la figura pittoricamente condotta.[2]

Ben si rivela invece Donatello nella *Maddalena* del Battistero.[3] Non la Santa quale immaginò il Trecento, bella,

---

[1] VASARI, ed. cit., II, pag. 413. Discorrendo della statua in legno, il CICOGNARA pure gli attribuì erroneamente una porticella in bronzo d'un tabernacolo, ora nel Palazzo Ducale.

[2] Lo SCHMARSOW (op. cit., pag. 48) e WILLY PASTOR (*Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet*, Giessen, 1892) non vedono nel *San Girolamo* i caratteri di Donatello; FRIDA SCHOTTMÜLLER, op. cit., pag. 52, nota la connessione della statua con un bronzo di Bertoldo nel Museo di Berlino, e quindi le par ragionevole di credere quella eseguita dalla bottega di Donatello.

[3] Nel *Cicerone* (ed. cit., pag. 421) la statua è assegnata al tempo medio dell'attività donatelliana benchè messa in stretto rapporto col *San Girolamo* di Faenza; FRIDA SCHOTTMÜLLER la assegna al 1455 circa; così il PASTOR, il MEYER e lo SCHUBRING.

fulgida, purificata dalla grazia, redenta dall'amore; ma una vecchia secca, incartapecorita, con occhi incavati, sdentata, coi capelli cadenti come peli di capra sul corpo disfatto dalla fame e dagli stenti. Solo le mani che s'accostano per pregare fermano in noi il senso di repulsione e destano quello della pietà: quella donna ha sofferto, ha vissuto in una spelonca, sotto il sole ardente nel deserto, sotto i flagelli dei venti e delle intemperie; quello scheletro impaurisce, ma gli occhi suoi in cerca di luce e di pace, le mani che si giungono divotamente, staccano la romita dalla megera, la penitente dalla strega. È il dramma della peccatrice, col carattere più proprio a uno stato dello spirito umano: la femmina già bella e ridente, divenuta per vecchiaia e per patimenti orrenda, invoca la vita eterna. Tutto è consumato in quel corpo, gli occhi non hanno più lagrime; ma la selvaggia con le mani tremanti cerca il suo Dio. Nella potente statua Donatello non protestò, come taluno disse, contro gl'insegnamenti dell'antichità, fu semplicemente moderno. L'antico poteva dargli talvolta qualche esteriorità, non occultare mai l'anima piena di fremiti e di slanci; gli offrì la cornice per inscrivervi le sue libere figure grondanti di lagrime e di sangue, non lo distrasse dall'espressione schietta del sentimento cristiano.

Nel 1457, a settant'anni almeno, si recò a Siena, dove cominciò, non compì, le porte del Battistero, e tornò a Firenze, mandando poi a quella città un *San Giovanni Battista* in bronzo,[1] figura quasi di satiro uscito sofferente dalla foresta; eppure, nell'indicare il segno della redenzione nella croce, il selvaggio s'illumina e, munito di quel segno, diviene, come un nume agreste solenne.

Tornato a Firenze nel 1461, Donatello ordinò i pergami per Cosimo de' Medici in San Lorenzo,[2] ultima testimonianza

[1] MILANESI, *Documenti* cit.; SCHUBRING, *Urbano da Cortona*, Strassburg, 1906.

[2] MAX SEMRAU, *Donatellos Kanzeln in San Lorenzo* (nelle *Italienische Forschungen zur Kuntsgeschichte* herausgegeben von AUGUST SCHMARSOW, II Band, Breslau, 1891). L'A. attribuisce al Bellano alcuni rilievi del pergamo, pur riconoscendoli ideati da Do-

della grandezza donatelliana associata alla munificenza medicea. I due pulpiti sono due grandi casse bronzee poste sopra quattro colonne, e coronate da una cornice che nel fregio reca putti musicanti intorno a vasi ansati di frutta, centauri e i Dioscuri. Due centauri fiancheggiano un clipeo con la scritta: OPVS DONATELLI. Nella faccia anteriore del pulpito a sinistra sono rappresentati la *Crocefissione*

Fig. 206 — Firenze, San Lorenzo. Bellano: La *Crocefissione*.
(Fotografia Alinari).

(fig. 206) e la *Deposizione dalla croce* (fig. 207); nelle laterali, *Cristo davanti a Caifa e a Pilato* (fig. 208) e la *Deposizione nel sepolcro* (fig. 209); nella posteriore, la *Flagellazione*, l'*Evangelista Giovanni* e *Cristo nell'orto*. Nella faccia anteriore del

natello, e altri rilievi che suppone composti da lui stesso, quali la *Crocefissione*, la *Discesa dello Spirito Santo*, *Cristo nell'orto*, le *Marie al sepolcro*, *Cristo davanti a Caifa e a Pilato*, e una parte dei putti del fregio. Il Bode (*Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova* in *Archivio storico dell'Arte*, 1901, pag. 414), pure ammettendo la partecipazione del Bellano, respinge assolutamente l'asserzione del Semrau sull'appartenenza dell'invenzione della composizione a quello scultore. Crediamo invece che in molti particolari i risultati del Semrau siano irrefutabili.

pulpito a destra, la *Discesa al limbo*, la *Resurrezione* e l'*Ascensione* (fig. 210); nelle laterali, le *Marie al sepolcro* (fig. 211) e la *Pentecoste;* nella posteriore, il *Martirio di San Lorenzo*, l'*Evangelista Luca*, la *Incoronazione di spine*.

Nella *Deposizione dalla croce* riconosciamo la mano di Donatello, la sua potenza drammatica nell'effetto di quei corpi cadenti come drappi funebri. Scoppia il dolore in moti

Fig. 207 — Firenze, San Lorenzo. Donatello: La *Deposizione dalla croce*. (Fotografia Alinari).

spasmodici: tre pie donne, coperte d'un drappo la testa, guardano la salma di Cristo; sopravviene un'altra donna avvolta nel velo, con la testa china, e ne arrivano altre disperate, urlanti, con il viso volto al cielo; San Giovanni siede col capo basso nelle mani strette; Maddalena con le braccia all'indietro si butta ai piedi della salma che la morte dissolve sulle ginocchia materne. Nel fondo, cavalli e cavalieri; ne' piani più avanzati, gli armigeri. Lo spazio non ha più limitazioni, benchè la scena s'apra come dietro una finestra di cui gli sguanci limitano la visuale.

Tutti gli altri bassorilievi, anche se concepiti da Donatello, non giungono alla sublimità di questo, dove le distanze de' quattro piani sono calcolate con giustezza sempre sicura. Più prossimo ad esso è la *Deposizione nel sepolcro*, anche

Fig. 2 8 — Firenze, San Lorenzo. Bertoldo: *Gesù innanzi a Caifa e a Pilat*
(Fotografia Alinari).

per lo stiacciato de' piani, ma i tipi delle insignificanti figure giovanili sono di Bertoldo; e di lui è pure *Cristo davanti a Caifa e a Pilato.* Donatello disegnò in modo da rendere la brutalità della ciurma, l'incertezza di Pilato, la ferocia di Caifa pontefice, la grandezza del martire; la scena è concepita come tronca dalla linea inferiore del bassorilievo, limitata come in un palco scenico. Nella *Crocefissione* e nel *Cristo nell'orto* ci appare invece Bellano da Padova, uno degli ultimi aiuti di Donatello, il quale sembra ritagliare le figure e attaccarle l'una sull'altra, e resta più crudo nell'effetto, a scuri forti, non diminuenti a grado a grado verso il fondo come fa il maestro. Del quale tuttavia si riconosce il disegno nell'espressione del dolore che arde di fiamma i corpi e li

abbatte e schiaccia. L'anima esce dal cattivo ladrone come se si strappasse violentemente dalle carni convulse; gli angioli disperati per la morte di Cristo si raggomitolano nell'aria e giù piombano come bolidi.

Ancora nell'*Orazione nell'orto* è il Bellano sgarbato, a piani sovrapposti, uscenti dai riquadri. Nell'*Evangelista Giovanni* e nella *Flagellazione*, in legno colorato in bronzo, è l'opera di un tardo cinquecentista.

Fig. 209 — Firenze, San Lorenzo. Donatello e scolaro: La *Deposizione nel sepolcro* (Fotografia Alinari).

Nell'altro pulpito di destra le *Marie al sepolcro*, l'*Andata al limbo*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste*, riportate nel fondo con figure dalle faccie larghe, grosse, con pieghe delle vesti a tagli crudi, sono del Bellano; *San Lorenzo sulla graticola* con figure senza l'energia e l'intimità di Donato, con certe teste tonde e schiacciate, è di Bertoldo. Il resto è in legno intagliato e colorato nel Cinquecento. Una delle ultime opere di Donatello, nella quale come ne' pulpiti si vede la collaborazione di Bellano e di Bertoldo, è la *Giuditta*,

ornamento d'una fonte nella casa di Pier de' Medici sino al 1495, esempio ai cittadini dalla ringhiera del Palazzo dei Signori, dopo che fu cacciato Piero di Firenze, [1] e poi dalla Loggia de' Priori, detta dei Lanzi, sin dal 1504. La figura di Giuditta (fig. 212) che alza a fatica la scimitarra, tutta in un gran viluppo di panni, non è l'eroina, quale poteva disegnarsi nel pensiero di Donatello; e il chiomato Oloferne è un barbaro

Fig. 210 — Firenze, San Lorenzo. Donatello e scolari: Pergamo a destra. (Fotografia Alinari).

Scita de' monumenti trionfali romani. La liberatrice d'Israele ha l'espressione d'ira nel volto, ma la bellezza non trionfa in lei e la vendetta non lampeggia. Nelle pieghe grosse de' panni pare non sia estraneo il Bellano, come nelle tre rappresentazioni del basamento triangolare dovette aver parte Bertoldo. In una faccia della base, tra parecchi genietti vendemmiatori,

[1] Allora fu fornita dall'iscrizione:

EXEMPLUM SAL. PUB. CIVES POSVERE. MCCCCXCV.

Anche la *Giuditta* è stata assegnata a data posteriore al ritorno dell'artista a Firenze da Hugo von Tschudi, dal Pastor, dallo Schottmüller, dallo Schubring, da A. G. Meyer; al 1440 circa dal Burckhardt, Bode-Fabriczy.

è il genio della fonte accosciato recante nella destra un vaso e con la bocca aperta in tondo, come da mascherone; nella seconda faccia sono putti che pigiano in un gran vaso, uno bevente sul davanti e un altro come ebbro, addormentato; nella terza faccia, una fanciulla con un vaso, abbracciata da un amorino, seduta sopra una base con una bocca di fontana, e tutt'attorno genî che chiamano a raccolta i compagni per

Fig. 211 — Firenze, San Lorenzo. Bellano: Le *Marie al sepolcro*. (Fotografia Alinari).

la festa, dando fiato alle lunghe buccine: uno solo tra essi, l'ultimo a sinistra, par che guardi disperato all'abbraccio dei due e voglia ritrarsi benchè trattenuto sul luogo da una catena. Ora que' putti, quegli amorini che si slanciano con buccine hanno parentela coi putti della Cantoria di Santa Maria del Fiore, ma sono più profani, più nudi, più classici di quelli e degli angioli del Santo di Padova. Gli ornati de' pilastrini, ai lati de' bassorilievi della base, hanno la semplicità ornamentale già notata in Donatello: nel mezzo dei pilastrini una rosetta; sopra e sotto di essa, due ferri terminati a volute, legati da anella, aperti a mandorla contenente

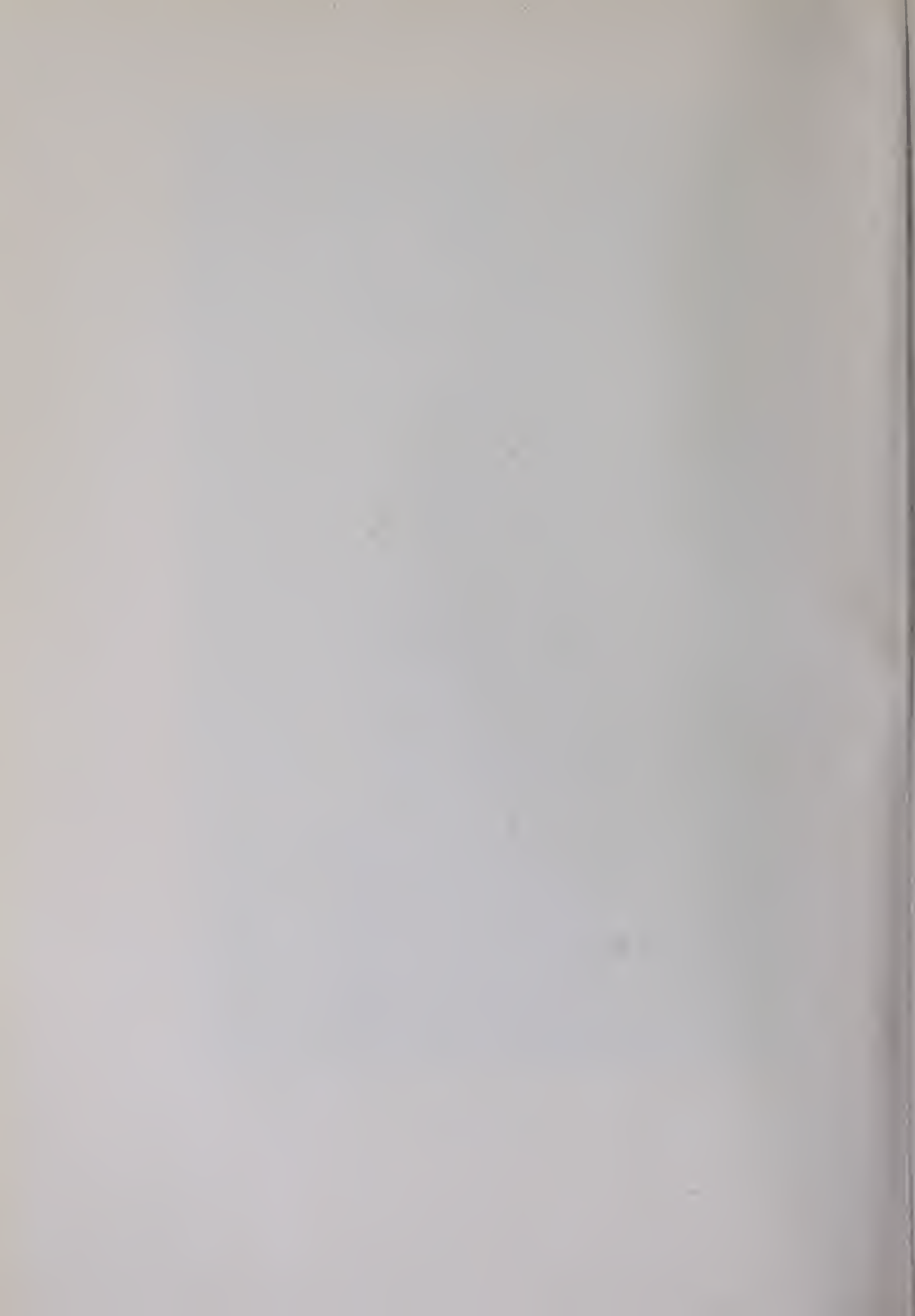
Fig. 212 — Firenze, Loggia dei Lanzi. Donatello e scolari: *Giuditta* (Fotografia Alinari).

una figura. Ora quest'ornato spoglio di frondi, più proprio del ferraio che non d'uno scultore, è particolare di Donatello. Nei piedi d'Oloferne penzolanti dalla base e in altre parti vicine all'occhio dello spettatore, Donatello rende in tutte le minuzie la forma: ossa, muscoli, tendini, vene, il corneo delle unghie, la pelle; e il modellato ha finezze infinite e ricerche insistenti. Ma di mano in mano che le cose si allontanano, basta al maestro di rendere l'insieme, la linea, l'apparenza; e pur resta sempre monumentale e signore della materia.

In queste opere è il testamento artistico di Donatello[1] che i documenti chiamarono anche semplicemente *taiapreda*. Ribelle ad ogni convenzione, segnò la via nuova dell'arte. Prima cercò il carattere, poi quello che rende meglio l'idea; prima volle rendere ogni cosa secondo le sue apparenze, poi lineò i sentimenti umani. In età cadente, per ultimo, rappresentò la tragedia sacra che trovò il suo epilogo sul Golgota, coronando la tradizione, distinguendo l'antico dal nuovo, la serenità classica dalla commozione cristiana. Il sommo maestro morì il 13 dicembre 1466, e riposa in San Lorenzo, presso la sepoltura di Cosimo de' Medici *pater patriae*.[2] Andrea della Robbia si vantò d'essere stato uno de' portatori del feretro del Grande; il Verrocchio volle moribondo tra le mani un Crocefisso scolpito dal Maestro. Biondo da Forlì scrisse: « Donatello è vaghezza della patria sua col suo divino ingegno ». [3]

[1] Tra le opere di Donatello, non abbiamo indicate alcune minori, quali: uno stucco del Kaiser Friedrich's Museum, che pare l'ingrandimento della placchetta in bronzo, alla quale abbiamo accennato: rappresenta la Vergine col Bambino (BODE, *Denkmäler*, II, tav. 60); il bronzo col *Martirio di San Sebastiano* in bassorilievo, presso Madame André a Parigi (MORINIER, *Les plaquettes*, I, pag. 75). Tutte le altre placchette, gli altri bronzi, le altre terrecotte e gli altri stucchi appartengono in gran parte alla scuola. Non abbiamo parlato dell'elsa di spada nell'Armeria di Torino, perchè ci sembra sospetta: non della colossale testa di cavallo del Museo Nazionale di Napoli, perchè ci sembra antica e non di Donatello, cui fu attribuita. (Cfr. a questo proposito gli articoli del Principe FILANGIERI DI CANDIDA in *Arte e Storia*, 15 ottobre 1908, pag. 127; infine del ROLFS in *Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen*, 1908). Di opere della scuola importanti e attribuite a questo o a quell'artista, differente da Donatello, faremo discorso in seguito.

[2] CAN. D. MORENI, *Vita di Filippo di ser Brunellesco, ecc., scritta da Filippo Baldinucci, con altra di anonimo contemporaneo*, Firenze, 1812.

[3] BIONDO DA FORLÌ, *Roma ristaurata . . .*, Vinegia, 1558, pag. 82.

IV.

Donatelliani: Michelozzo Michelozzi, Pagno di Lapo Portigiani, Maso di Bartolomeo — Simone, e altri maestri toscani in Roma — Agostino di Duccio, Andrea dall'Aquila, Desiderio da Settignano — Gli aiuti padovani di Donatello: Urbano da Cortona, Niccolò Cocari, Giovanni da Pisa, Antonio di Chelino, Francesco del Valente, Pietro di Martino da Milano, Paolo da Ragusa — Diffusione dell'arte di Donatello nell'Italia settentrionale — Imitatori senesi e pisani di Donatello — Gli ultimi discepoli di Donatello: Bellano, Bertoldo.

Verso il 1425 Donatello ebbe a compagno Michelozzo Michelozzi, del quale diamo ora ragguaglio. Nato verso il 1396,[1] si educò nell'arte in una bottega di orafo, cooperò col Ghiberti nel *San Matteo* (1419-22);[2] e forse non fu estraneo a movere il Ghiberti stesso a ingrandire la figura, ad animarla di maggior forza, a coprirla col manto più largamente di quello che usasse di solito ammantare i suoi personaggi, e a collocarla entro una nicchia architettata con le nuove forme classiche. In quella nicchia scalpellata da Jacopo di Piero e Giovanni di Niccolò l'arte gotica manda l'ultimo anelito, restando tuttavia nella sottigliezza, nella timidità delle sagome, come nell'anima di quell'architettura. Entrato nel 1425 in società con Donatello, Michelozzo collaborò con lui nel monumento di Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze, e in quello del Cardinal Brancacci a Sant'Angelo a Nilo, in Napoli; ma dove si manifesta personalmente e quasi interamente è nel sepolcro del poeta Aragazzi, a Montepulciano, allogato a lui e a Donatello dal poeta stesso ancora vivente nel 1427.[3]

[1] Gaye, op. cit., I, pag. 117 e seg.

[2] Alfred Doren, *Das Aktenbuch fur Ghiberti Matthäusstatue an Orsanmichele* (*Italienischen Forschungen*, I, Berlin, 1904).

[3] C. v. Fabriczy, *Michelozzo di Bartolomeo*, op. cit.

Nel Duomo di Montepulciano si trovano dispersi in varî luoghi sette pezzi principali del monumento scomposto, e sono

Fig. 213 — Londra, Albert and Victoria Museum.
Michelozzo e Donatello: Angiolo della tomba Aragazzi

due statue di portacandelabro, la statua del Cristo benedicente, la statua giacente dell'Aragazzi, il fregio con putti reggenti festoni, due rilievi, l'uno con la Vergine e la famiglia Aragazzi, l'altro con la famiglia stessa. Altri due frammenti del sepolcro sono i due angioli volanti dell'Albert and Victoria Museum

di Londra (fig. 213 e 214), così grandiosi, nobili e sciolti da far pensare non vi fosse del tutto estranea la mano di Donatello.

Fig. 214 — Londra, Albert and Victoria Museum.
Michelozzo e Donatello: Angiolo della tomba Aragazzi.

Nel rilievo che rappresenta Bartolomeo Aragazzi e i suoi sotto la protezione della santa Vergine (fig. 215), non sembra che Michelozzo sia stato compagno già da due anni di Donatello, tanto si mostra incapace a scorciare i piani e a ottenere la profondità dello spazio. Pigiò le figure intorno al trono che

non s'addentra della Vergine, la quale, come se dovesse adattarsi alle strettoie dell'artista, ha brevi omeri, il manto tirato sulle forme del corpo. La testa, dagli occhi troppo stretti al naso, è coperta dal manto; una mano poggia sul Bambino seduto sulle ginocchia, l'altra si stende protettrice sul capo dell'Aragazzi. Il Bambino tiene una melagrana in grembo

Fig. 215 — Montepulciano, Duomo.
Michelozzo: La famiglia Aragazzi intorno alla Vergine.
(Fotografia Alinari).

e porta la sinistra sotto al mento con atto di ritrosia fanciullesca, fissando l'Aragazzi che, genuflesso, con le mani giunte, lo adora. Questi sta come rannicchiato all'estremità sinistra del quadro, e alle sue spalle si appoggia un vecchio parente. A riscontro un giovinetto seminudo, e a ridosso un altro giovane, entrambi in ginocchio, e dietro a questi un terzo, tutti e tre condotti al trono della Vergine dalla loro madre. Il fratello che vien dietro al primo gli tiene una mano sopra

una spalla, un'altra, sopra l'altra spalla, tiene la madre pietosa; e tra queste mani stanno le sue conserte al petto. La madre, in abito vedovile, ha la spalla sinistra troppo grossa e rotondeggiante; il giovinetto a destra, come il padre suo, per la ristrettezza dello spazio, ha corte le gambe. Il putto ignudo che precede il gruppo dei giovani gira un braccio intorno al

Fig. 216 — Montepulciano, Duomo. Michelozzo: Bassorilievo del *Congedo*. (Fotografia Alinari).

collo per occupare meno luogo; altri due fanciulli si stringono alle ginocchia della Vergine, e ricevono ciascuno sopra una spalla un piedino del divin Figlio, e par che vogliano portarlo in trionfo. Di qua e di là, dall'alto del trono, volano due angioli tenendo i capi d'un festone.

L'altro rilievo (fig. 216) rappresenta la scena funebre del *Congedo:* Bartolomeo Aragazzi, nel costume di segretario e camerlengo papale, stringe la destra alla sua donna che lo

guarda fissamente, turbata, mentre un figlio giovanetto le tiene la sinistra, e leva in alto la destra nell'atto antico dell'acclamazione, per esprimere l'addio. Tra la vecchia matrona e questo figlio seminudo (lo stesso che si vede a destra nel rilievo descritto) sta l'altro giovinetto dalla chioma a serpentelli, pure seminudo, che sembra un'Erinni. Poi si rivedono i tre putti ignudi, stretti ai parenti, i quali si prendono per le braccia, formando tutt'insieme con le mani e le braccia un annodamento artificioso, intersecazioni sforzate e strane. Ritorna anche il vecchio e rude prelato e, nel fondo, tra testa e testa, spuntano i visi di due donzelle, attribuite dallo Schmarsow a Urbano da Cortona. [1] Questo rilievo è tutto ispirato all'antichità, a una stela funeraria; ma Michelozzo, guardando all'antico e al nuovo, si muove a stento.

Più che in questi rilievi, egli s'approssima a Donatello nelle due statue allegoriche, che si supposero l'una a capo, l'altra ai piedi del defunto, e forse invece reggevano come cariatidi il sarcofago dell'Aragazzi, rappresentanti, la prima con la colonna tortile, la *Fortezza* (fig. 217), la seconda, la *Giustizia* (fig. 218). [2] Le due figure sono lunghe, ossute e magre: quella con la colonna pare un littore romano che stringa il fascio delle verghe; l'altra è pure atletica, virile, fierissima, con capelli brevi, a riccioli arruffati, gli occhi grandi dallo sguardo fisso, le labbra strette come minacciose. Per queste due statue si è fatto il nome di Donatello, ma l'una è troppo fasciata dalle vesti dalle pieghe incrociate, l'altra non ha la grandezza de' suoi tipi.

Il *San Bartolomeo*, simile al Redentore benedicente (figura 219), è una statua nobilissima, quanto di meglio è uscito dalle mani di Michelozzo: la testa è alquanto inchina, perchè doveva essere volta benedicente alla salma dell'Aragazzi giacente sul sarcofago; il petto è ignudo, il resto del corpo

[1] Schmarsow, *Nuovi studî intorno a Michelozzo* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1893.

[2] Lo Schmarsow, op. sudd., osservò che la figura tiene un oggetto di forma irregolare, come il piede d'un candelabro, d'una lampada e fors'anche di un crocifisso. Che sia invece l'elsa d'una spada?

Fig. 217 — Montepulciano, Duomo. Michelozzo: La *Fortezza*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 218 — Montepulciano, Duomo. Michelozzo: La *Giustizia*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 219 — Montepulciano, Duomo. Michelozzo: *San Bartolomeo.*
(Fotografia Alinari).

coperto dall'ampio manto. Ha la dignità dell'antico filosofo, la umanità dell'Apostolo.

La salma di Bartolomeo Aragazzi (fig. 220), dottissimo segretario e poi cubiculario di Martino V, giace sul sarcofago col capo sull'origliere ricamato a lettere cufiche: la testa dai duri lineamenti è chiusa dal cappuccio, le mani cadono l'una sull'altra a mezzo il corpo semplicemente vestito, le membra si stendono stecchite e si appiattiscono nel sepolcro. Il camer-

Fig. 220 Montepulciano, Duomo. Michelozzo: Figura di Bartolomeo Aragazzi. (Fotografia Alinari).

lengo papale è nel sonno di morte, in una gran calma di linee e di forme: nel volto, le palpebre tondeggianti si chiudono nelle orbite, gli zigomi sporgono nelle guance afflosciте, le mani si stampano inerti l'una sull'altra, come composte da pietà umana sul corpo esamine. Mentre Donatello agita i defunti nel sonno eterno, Michelozzo li compone con cura riverente, nel silenzio sacro del sepolcro.

Nel frammento del fregio della tomba (fig. 221), le cornici che lo limitano, sopra fuseruole e dentelli, sotto trecce annodate e ghirlande, si scorge lo studio dell'architettura classica. Nel fregio, alcuni putti esili di forme reggono lunghi festoni di foglie e fiori e frutta, avvolti da nastri che ser-

peggiano, arrotolandosi, spezzandosi, ne' vuoti lasciati liberi, e li riempiono con gusto.

Un po' di maggior facilità Michelozzo acquistò in seguito, nell'eseguire in creta la lunetta della porta principale della

Fig. 221 — Montepulciano, Duomo. Michelozzo: Fregio del monumento Aragazzi.

chiesa di Sant'Agostino (fig. 222);[1] si rivede in essa il Bambino che porta la mano al mento, quale appare in uno dei

Fig. 222 — Montepulciano, Sant'Agostino. Michelozzo: Lunetta della porta principale. (Fotografia Alinari).

rilievi del monumento Aragazzi, e certi particolari della sua fattura, ad esempio nelle mani dalla palma piatta e cadente

[1] A. Schmarsow, *Nuovi studi* cit.

Fig. 223 — Firenze, Chiostro dell'Annunziata. Michelozzo: *San Giovanni Battista.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 224 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Michelozzo: *San Giovanni Battista.* — (Fotografia Alinari).

Fig. 225 — Firenze, Museo Nazionale. Bronzo attribuito a Michelozzo.
(Fotografia Alinari).

dal polso. Il *San Giovanni* della lunetta ha somiglianza con la statua dello stesso Santo nel chiostro della chiesa dell'Annunziata, a Firenze (fig. 223), grande al naturale, dalla testa chiomata, con la barba bipartita e arricciata, con una grossa pelle a tunica, e, sopra, il manto pesante. Lo stesso tipo di

Fig. 226 — Firenze, Collezione privata. Michelozzo: Madonna.

re barbaro, di potente signore del deserto, è mantenuto nella statua in argento del Santo medesimo, nel dossale del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (fig. 224), non nella statuetta di bronzo assegnata a Michelozzo, esistente nel Museo Nazionale di Firenze, figura d'ignobile artiere (fig. 225).[1]

[1] Il Bode, in *Die italienischen Bronzestatuetten* cit., l'attribuisce alla *Scuola di Donatello*.

Alcuni caratteri de' rilievi del monumento Aragazzi si ritrovano pure in una Madonna in marmo, esistente in una Collezione privata a Firenze, entro un tondo circondato da un festone d'alloro (fig. 226);[1] ma non nello stucco della Madonna con angeli nella corte dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, pure in Firenze (fig. 227);[2] nè nella statua del *San Gio-*

Fig. 227 — Firenze, Santa Maria Nuova. Stucco attribuito a Michelozzo.

vannino sulla porta dell'Opera del Battistero fiorentino (figura 228).[3]

Michelozzo, con l'andare degli anni datosi più all'architettura, costruì nel 1444 il palazzo di Cosimo de' Medici[4] che egli aveva seguito nel '33 a Venezia;[5] poi per la famiglia

---

[1] Bode in *Denkmäler* cit.

[2] Bode in *idem*.

[3] Bode in *idem*.

[4] La data della costruzione del palazzo è stata trovata dal Warburg nel Zibaldone di Giannozzo di Bernardo Salviati, come riferisce C. v. Fabriczy.

[5] Vasari, II, pag. 434.

Medicea disegnò palazzi, chiese e chiostri. Memore delle sue vecchie sculture, le richiamò qua e là nelle costruzioni, ad

Fig. 228 — Firenze, Opera del Battistero. Statua sulla porta dell'Opera attribuita a Michelozzo.

esempio, nella porta della cappella de' suoi patroni in Santa Croce (fig. 229). Come orafo, aiutò il Ghiberti nel lavorio della terza porta del Battistero,[1] nel 1453 fece la statuetta

[1] BROCKHAUS, op. cit., pag. 39.

già indicata per il dossale del Battistero [1] e si assunse di formare in bronzo le porte della sagrestia del Duomo di Firenze, [2] allogate a lui, a Luca della Robbia e a Maso di Bartolomeo. [3] Morto questi, nel 1461, il fratello Giovanni fu scelto in suo luogo per eseguire i getti di bronzo. [4] Miche-

Fig. 229 — Firenze, Santa Croce. Michelozzo: Porta del Noviziato. (Fotografia Alinari).

lozzo, assente nel 1464, lasciò il lavoro a Luca solo, ma riprese la sua collaborazione nel '67. [5]

Le assenze dovettero essere continue, chè fu chiamato a Milano per ricostruire il palazzo dato da Francesco Sforza a Cosimo de' Medici,[6] e costruì la cappella Portinari in Santo

[1] Gori, *Monumenta Basilicae Baptisterii Florentini* in *Thesaurus veterum diptychorum*, Florentiae, 1759, III, pag. 312.

[2] *Vertrag über die Herstellung der Bronzetür der Domsakristei durch Michelozzo, Luca della Robbia und Maso di Bartolomeo* in C. v. Fabriczy, op. sudd.

[3] *Idem* in Idem.

[4] Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, 368-372.

[5] Cavallucci, op. cit., parte II, pag. 137.

[6] Casati, *Documenti sul palazzo chiamato « Il Banco Mediceo »* (*Arch. storico lombardo*, 1885, pag. 582).

Eustorgio di quella città.[1] Si addita come di Michelozzo la porta del Banco Mediceo, già in via de' Bossi, ora nel Museo Archeologico milanese (fig. 230): il disegno può essere del maestro toscano, non l'esecuzione che ridusse in parte parecchie delle forme fiorentine in lombarde. Nelle campane laterali di frutta con puttini sovrastanti, nell'arco con fiori e frutta a ciocche nella maniera del Ghiberti, nei pilastri scanalati, nei capitelli, nelle cornici classicheggianti, si ritrova Michelozzo, non nel sott'arco con foglie stilizzate alla gotica, non negli alfieri muliebri, nè negli armigeri con picca dentata, non ne' putti del fregio del coronamento coi piedi ancora poggiati a nubi come ad assicelle. Le campane di frutta, quali si vedono nella porta descritta, si ripetono ne' pilastri della cappella di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio, e tra campana e campana i putti si arrampicano, si avvinghiano alla corda che le regge; ma se si osserva l'angiolo reggistemma che sta al sommo delle candelabre, e il fogliame goticizzante a spira in alcuni pilastri, si penserà che pure qui l'esecuzione della scultura appartiene a un lombardo, probabilmente a quello stesso che nel lavabo del chiostro minore della Certosa di Pavia ripetè quelle campane di frutta, e nel tamburo della cappella di Sant'Eustorgio creò la vaghissima danza d'angioli reggenti su corde d'oro que' pendagli a campana.[2]

Nel 1462 fu costruita questa cappella Portinari e due anni dopo Michelozzo lavorò a Ragusa nel palazzo dei Rettori, in gran parte distrutto da un incendio.[3] Si riconosce il suo disegno nel terzo capitello della loggia, in cui sul fusto d'una campana rivestito d'alloro alcuni genietti si tengono per mano o per uno stesso drappo; nel quarto capitello con putti reggenti festoni; nel quinto con cornucopie colme di frutta riverse, o fasci di rame con frutta e altri genietti; nel

---

[1] Beltrami, *La cappella di San Pietro Martire* (*Arch. storico dell'Arte*, 1892).

[2] Si è citata come saggio dell'arte di Michelozzo, che non è giunto mai a tanta raffinatezza, dal Reymond, dal Beltrami, da Francesco Malaguzzi, ecc.

[3] Schmarsow, *Michelozzo in Ragusa* (*Arch. storico dell'Arte*, 1893, pag. 203-210).

sesto, rami tenuti da sirene e da putti; nel settimo, rose o girasoli e pannocchiette beccate da uccelli. Ma tutti questi capitelli di esecuzione grossolana non possono essere stati scolpiti da Michelozzo, che lasciò presto a Ragusa il campo a Giorgio da Sebenico.[1]

Collaboratore del Ghiberti, di Donatello, di Luca della Robbia, pare un condottiero di ventura assoldato ora a questo ora a quel signore. Architetto, continuatore del Brunellesco nei provvedimenti per la cupola di Santa Maria del Fiore, Michelozzo fu pieno di eleganze decorative nella scultura, ma senza personalità forte e propria. « Donatello e Michelozzo accomunati nel lavoro », come ha detto Hugo von Tschudi, « fanno pensare all'ardente destriero e al ronzino messi a pariglia come nella favola ».[2]

* * *

Pagno di Lapo Portigiani, altro degli aiuti di Donatello ne' monumenti Coscia e Brancacci, figlio dello scarpellatore Lapo di Pagno da Fiesole, nacque nel 1408. A diciannove anni entrò nella bottega di Donatello e Michelozzo, e collaborò con Jacopo della Quercia nelle sculture del fonte battesimale di Siena; poi nel pulpito di Prato, di nuovo con Donatello. Lontano questi da Firenze, lavorò, sul disegno di Michelozzo, nel tabernacolo della Santissima Annunziata in Santa Maria de' Servi, lasciando nell'architrave questa scritta: « Piero di Cosimo de' Medici fece fare questa hopera et Pagno di Lapo da Fiesole fu el maestro che la fe, MCCCCIIL ». Poco dopo quest'anno, eseguì la Madonna in bassorilievo (fig. 231), esistente nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore: v'è una certa nobiltà nella Vergine pensosa che fa dimenticare le brutte mani, del Bambino, una con l'indice curvo uncinato, l'altra enorme; le gambe dello stesso non

[1] A. Venturi, *La scultura dalmata nel secolo XV* (*L'Arte*, 1908).

[2] Hugo von Tschudi, *Donatello e la critica moderna*, op. cit.

uguali di proporzione; le mani grosse della Vergine; le punteggiature de' lacrimatoi e delle estremità delle labbra. Lo

Fig. 230 — Milano, Museo archeologico.
Porta del Banco mediceo, attribuita a Michelozzo. — (Fotografia Alinari).

scalpellino non padroneggiava i suoi strumenti, e riusciva soltanto a rendere con qualche nobiltà i grandi modelli che aveva davanti. Nel 1451 si ridusse a Bologna, dove attese

con Antonio di Simone fiorentino a scalpellare i capitelli e le basi del portico del palazzo Bolognini, oggi Isolani, sulla piazza di Santo Stefano; più tardi, lavorò nella reggia di Sante Bentivoglio, che andò distrutta quando, ai primi del Cinquecento, il popolo bolognese mise a fuoco quel « covo del nibbio »; e infine nel portico e nella porta della chiesa di San Pietro, allora cattedrale di Bologna (1467), e fornì nello stesso anno i marmi per la cappella Ludovisi in San Domenico nella città medesima. Demolito quel portico nel 1743, per volere di Bendetto XIV, rifatta quella cappella nel 1727, poco resta dell'umile scultore, morto, secondo il Milanesi, nel 1470.[1]

Nè oggi si può particolarmente apprezzare Tommaso di Bartolomeo, detto Masaccio, che fu pure al soldo or di questo, or di quell'artista. Nato nel 1406 in Capannole, piccolo castello di Valdambra, s'incontra tra i collaboratori di Donatello e Michelozzo nel pergamo di Prato, intento poi (1447) a far bronzi, candelieri, porte e grate per la cappella dell'Annunziata costruita da Piero de' Medici; a scolpire l'ornamento della porta di San Domenico in Urbino, dentro l'arco della quale Luca della Robbia collocò mezze figure di terracotta invetriata (1449); a fondere una porticella di ottone per una cappella in San Francesco di Rimini, allogatagli, a nome di Sigismondo Pandolfo Malatesta, da Matteo de' Pasti da Verona, *compagno del detto signore* (1452); a disegnare il fregio e altre decorazioni nel cortile del palazzo de' Medici, ora de' Riccardi, a Firenze (1452). Di molti di questi lavori il maestro d'intaglio e getti dà notizie in un libro di ricordi,[2] e d'altri ancora: cerbottane per Astorre Manfredi e per Federico da Montefeltro, bombarde per la repubblica di Firenze, un'arme di pietra per il sepolcro di

---

[1] Tutte le notizie a lui relative sono diligentemente raccolte da CORNEL VON FABRICZY, *Pagno di Lapo Portigiani* (*Jahrbuch der königl. preussisch. Kunstsammlungen*, XXIV, 1903).

[2] CHARLES YRIARTE, *Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio. Manuscrits conservés a la Bibliothèque de Prato et a la Magliabecchiana de Florence.* Paris, Rothschild, 1894.

Pietro Mellini in Santa Croce, uno scudo e un camino per il palazzo Vettori in Santo Spirito, un cimiero d'argento

Fig. 231 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Pagno di Lapo Portigiani: Madonna. (Fotografia Alinari).

alle armi di Volterra, una parte del graticolato della cappella della Cintola nel Duomo di Prato, lo sportello in bronzo per il tabernacolo dell'altare della cappella medesima, due aquile in bronzo, arme dell'Arte di Calimala, per San Miniato al

Monte.[1] Servì Luca della Robbia nel lavoro delle porte della sagrestia nel Duomo di Firenze, sin dal 1437 allogate a Donatello e quindi date a fare nel '46 a Michelozzo, a Luca della Robbia e a Maso di Bartolomeo. Morto questi intorno al '56, Giovanni suo fratello assunse di nettare i telai della porta della prima sagrestia e di commetterne i battitoi.[2]

* * *

Quando Donatello nel 1432 fu a Roma, ebbe rapporti con Simone fiorentino, il quale, secondo il Vasari, « avendo lavorato il modello della sepoltura di Papa Martino V, mandò per Donato che la vedesse innanzi che la gettasse ». E soggiunge il biografo aretino che Donatello e Simone furono forzati da Eugenio IV ad « adoperarsi in fare l'onoratissimo apparato della festa »[3] per l'incoronazione dell' Imperatore Sigismondo. Ora quel Simone, che il Vasari chiama erroneamente fratello di Donato, fu identificato poco sicuramente con Simone di Giovanni Ghini, orafo fiorentino, nato nel 1407, matricolato nel 1421,[4] e da non confondersi con Simone di Nanni Ferrucci da Fiesole.

---

[1] Milanesi, note al Vasari, II, 291.

[2] Id., note al Vasari, II, 172 e 401. Nelle note di queste pagine il commentatore ora indica il 28 di febbraio 1445-46, ora il 28 febbraio 144[illegible], come data dell'allogazione della prima porta della sagrestia a Michelozzo e compagni. Veramente la prima data è la vera (cfr. C. v. Fabriczy, *Michelozzo* cit., *Urkundenbeilagen*, III, 14).

[3] Vasari, ed. cit., II, 458 e seg.

[4] Milanesi, note al Vasari, II, pag. 459 e *Alberetto dei Ghini* a pag. 465. In un libro d'entrata e uscita della Compagnia di Sant'Agnese presso la chiesa del Carmine in Firenze, scritto da Neri di Bicci pittore, è parola di un rilievo fatto (a. 1467) per la Compagnia stessa da *Simone intagliatore che fu discepolo di Donatello*. Il Milanesi suppone trattarsi di Simone di Nanni Ferrucci, per certa distinzione arbitraria da lui fatta sull'appartenenza delle opere di marmo al Ferrucci, di quelle di getto al Ghini. È difficile supporre poi che l'orafo Ghini fosse quel Simone di cui parlano la tradizione e il Vasari. Le notizie relative a quell'orafo, pubblicate dal Müntz (*Les arts a la cour des Papes*, I), non sembrano relative al fonditore in bronzo della lastra tombale. Il Semper (op. cit., pag. 41) suppone che si tratti di Simone di Andrea orafo, che nel 1406 fu col Brunellesco e con altri maestri nel Consiglio dell'Opera di Santa Maria del Fiore; ma esso è troppo antico. S'incontra anche il 20 marzo 1398 tra gli stimatori d'un'opera di Pietro di Giovanni Teutonico per la stessa chiesa. Piuttosto si può ricordare, per servire a una ricerca d'identificazione, Simone d'Antonio scalpellino senese, che fece nel 1419 un modello per la cupola del Duomo di Firenze; un altro Simone di Andrea, di cui è parola nei *Documenti* del Milanesi; e un Simone di Domenico fiorentino ricordato dal Tanfani.

Fig. 232 — Roma, San Giovanni Laterano.
Simone fiorentino: Lastra di bronzo del sepolcro di Martino V.
(Fotografia Alinari).

Vedesi in San Giovanni Laterano la grande lastra rettangolare di bronzo dedicata a Martino V (fig. 232), poggiata un tempo su quattro peducci ornati di musaico.[1] Nel volto del Pontefice non manca qualche determinazione realistica, benchè non sieno proprie di un defunto quelle labbra strette, quell'aspetto d'uomo che mediti a occhi chiusi sul proprio destino. In tutto è una precisione grandissima nella simmetria cercata della figura, nelle candeliere a rami arricciati, nel cartello con i due putti reggenti lo stemma papale. L'immagine è stesa come entro una fossa ovata, con tutta la decorazione disposta rigorosamente intorno all'asse della lastra bronzea. In essa gli evidenti caratteri donatelliani non sono tali e tanti da moverci ad ascriverla a Donatello,[2] che mai avrebbe condotto e neppure disegnato lavoro sì compassato.[3]

Simone dal Vasari e dal Perkins[4] fu detto cooperatore del Filarete nelle porte in bronzo di San Pietro in Vaticano; ma tanto il Jannsen, quanto Hugo von Tschudi,[5] dimostrarono fantastica la collaborazione. Nè la statua in bassorilievo di *San Marco*, sulla porta della chiesa omonima in Roma (fig. 233), appartiene a Simone fiorentino,[6] artista che ci sfugge e si occulta sempre più. Essa fu eseguita da un donatelliano, tra il giugno del 1451 e l'agosto del 1464, nel periodo in

---

[1] VALENTINI, *La patriarcale Basilica Lateranense.* Roma, 1832, tav. 3.

[2] BODE, *Florentiner Bildhauer* cit., pag. 21. L'A. ritiene che Donatello non per approvare il modello, ma per migliorarlo fosse chiamato a Roma; e che solo in alcuni particolari, come nello stemma Colonnese tenuto dai genî, si noti un'altra mano.

[3] Notisi che tanto nella lastra tombale del Pecci a Grosseto, come in quella del Crivelli a Roma, le teste dei defunti sono volte di tre quarti. E notisi anche che non è accertata la data del 1433 come quella dell'esecuzione del bronzo di San Giovanni Laterano. — Il REUMONT (*Geschichte der Stadt Rom's*, III, 1, pag. 426) riporta un'iscrizione del 1853, relativa al trasporto della tomba, indicante la esecuzione nell'anno MCCCCXXXIII. — Il VASARI, dimenticando ciò che aveva scritto nella Vita di Donatello, dice in quella del Filarete che Simone cominciò la tomba di Martino V dopo il compimento delle porte di San Pietro, cioè dopo il 1445. — Il MÜNTZ, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1884, pag. 299, osserva che i documenti relativi a Simone permettono l'una e l'altra datazione.

[4] VASARI, ed. cit., II, pag. 458; PERKINS, op. cit.

[5] HUGO VON TSCHUDI, *Filaretes Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter* in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, pag. 291-94; MICHELE LAZZARONI e ANTONIO MUÑOZ, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Roma, Modes, 1908, pag. 121.

[6] È assegnata anche dubitativamente al Filarete (in *Der Cicerone*, ed. cit., II, pag. 469) e a Isaia da Pisa dal BURGER (*Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, 1906). Cfr. in proposito di essa, LISETTA CIACCIO, *Scultura romana del Rinascimento* (*L'Arte*, pag. 440).

cui il Cardinal Pietro Barbo, poi Pontefice Paolo II, era titolare della basilica di San Marco. [1]

Insieme con Simone fiorentino, altri toscani furono in Roma a diffondervi, chi con più e chi con meno abilità, l'arte di Donatello già signora in Toscana. In quel *San Marco* si scorge tuttavia come le forme toscane si adattassero alle

Fig. 233 — Roma, San Marco.
Scultore toscano: Bassorilievo sulla porta.

antiche, specialmente dell'arte classica dei bassi tempi; e mentre nell'alto della cattedra dell'Evangelista si vedono angioletti che ricordano la loro cittadinanza toscana, in basso è il leone simbolico ricavato da un sarcofago romano della decadenza.

[1] LAZZARONI e MUÑOZ, op. cit., pag. 138.

Il moltiplicarsi delle pieghe delle vestimenta, che sembrano matasse di cordoni disposte intorno a un arcolaio, richiama molte simili sculture di Roma, probabile opera di Isaia da Pisa, figlio di maestro Pippo di Gante, che fu in rapporti con Donatello quando questi scolpiva il monumento del Cardinal Brancacci.[1] « Pippo picchiapetre figliuolo di maestro Johanni di Ghante picchiapietre di Pisa », come è chiamato in un documento pisano, fu a Roma e lavorò nel palazzo Vaticano nel 1431,[2] probabilmente col figlio Isaia, che lasciò erede dell'arte propria il suo discendente Gian Cristoforo Romano, il maggiore rappresentante della scultura romana al principio del '500.

È probabile che la prima opera d'Isaia sia stata il monumento di Antonio Martinez Chiaves di Portogallo. Questo lavoro venne affidato nel 1447, anno della morte di quel Cardinale, al Filarete; ma essendo questi fuggito in quell'anno stesso da Roma, sotto accusa di furto di reliquie, il sepolcro fu eseguito qualche anno dopo da Isaia.[3] Il monumento, prototipo di una grande serie di monumenti funerarî romani,[4] era costituito dal sarcofago retto da mensole, con la statua del defunto sopra distesa, chiuso tra due pilastri divisi da nicchiette a conchiglia con figure di Santi, di Virtù o delle Arti liberali, e sormontati da un architrave con angioli reggi stemma nel fregio. Nel sepolcro del Cardinale di Portogallo, nelle due nicchie superiori, v'erano l'*Arcangelo* e l'*Annunciata*; nelle inferiori, due per parte, le quattro Virtù cardinali; nel fondo del vano ov'era il sarcofago, le tre Virtù

[1] Tanfani-Centofanti, op. cit, pag. 3-4.

[2] Müntz, *Les arts* ecc., I, pag. 35.

[3] Lisetta Ciaccio, art. cit., suppose che il cassone co' due putti reggi cartella resti soltanto del Filarete, pur riconoscendo differenze tra essi e quelli della porta in bronzo di San Pietro in Vaticano. — Lazzaroni e Muñoz, op. cit., negano ogni rapporto dei due putti col Filarete, e li ritengono di tempo molto posteriore al 1447, anzi intorno al 1460.

[4] Lisetta Ciaccio, art. cit., pag. 175, contro a parecchi scrittori che considerano prototipo il monumento di Eugenio IV Cfr. Steinmann, *Rom in der Renaissance*, Leipzig, 1899, pag. 24; Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeit bis Michelangelo*, Strassburg, 1904, pag. 228; E. Bertaux, *Rome*, II, Paris, 1905, pag 113.

Fig. 234 — Roma, San Giovanni in Laterano. Isaia da Pisa: Frammento del monumento del cardinale Chiaves.

teologali. I frammenti si vedono ancora a San Giovanni in Laterano, parte riuniti intorno al sarcofago del Cardinal

Fig. 235 e 236 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Isaia da Pisa: La *Temperanza*. Isaia da Pisa: La *Prudenza*.
Frammenti del sepolcro Chiaves.

Chiaves (fig. 234), parte (fig. 235-238) presso quello del Cardinale Giulio Acquaviva († 1574). In tutto si scorge la tendenza dello scultore a rendere classiche le figure, onde trae la *Temperanza* da una Venere genitrice, la *Prudenza* da una Igia,

la *Giustizia* e la *Fortezza* da statue romane loricate.[1] Ma sempre si notano le pieghe arcuate, parallele, ricorrentisi, i

Fig. 237 e 238 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Isaia da Pisa: La *Fortezza*. Isaia da Pisa: La *Giustizia*.
Frammenti del sepolcro Chiaves.

manipoli di cordoni curvi, i veli ondeggianti dietro ai corpi

[1] Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 180. — Burger, *Isaia da Pisas plastiche Werke in Rom* (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1906, pag. 228, 244).

come membrane fibrose. Tal maniera si riscontra in un tabernacolo di Viterbo (fig. 230), parte nel Museo Civico (fig. 240), parte nella chiesa della Trinità (fig. 241); in esso Isaia da Pisa tenne presente il tabernacolo eseguito in Roma da Donatello. Anche in un lavabo, nella sagrestia della cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore a Roma (fig. 242), si rico-

Fig. 239 — Viterbo, Casa Vanni.
Ricostruzione del tabernacolo d'Isaia da Pisa nella Trinità.

nosce la stessa mano nel gran vaso ansato, simile a quelli che furono cari a Donatello e da lui usatissimi nella decorazione, ma con fogliami d'acanto arricciati alla gotica e con gotici fioroni; di qua e di là dal vaso, stanno due angioli con una gamba leggermente piegata, mossa come a danza, mentre restano diritti e impettiti,[1] alla pari de' modelli di rilievi neoattici, ai quali Isaia da Pisa, come Agostino di Duccio, s'ispirò molto. Dopo quei lavori, probabilmente Isaia imprese a fare il sepolcro di Eugenio IV (fig. 243), poi ricom-

1 Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 167.

Fig. 240 — Viterbo, Chiesa della Trinità. Isaia da Pisa: Parte superiore d'un tabernacolo.

posto a San Salvatore in Lauro. Il successore di quel Pontefice gli eresse il monumento « magno artificis ingenio elaboratum »,[1] e quindi prima del 1455, anno della morte di Niccolò V; a quello si riferiva il poeta Porcellio Pandone nel carme « Ad immortalitatem Isaie pisani marmorum celatoris »,[2] così cantando:

Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri,
Testis et Alphonsi regius arcus erit:
Ille triumphata virtute et fortibus armis,
Parthenope toto legit ab orbe virum....
Miraque sunt testes Monachae monumenta beatae.

Il monumento oggi consta di parti che contrastano per tempo ad alcune parti dell'originario sepolcro: tali il sarcofago, l'architrave e la cimasa. Ed è probabile che ai tempi di Paolo II, concittadino di Eugenio IV, il vecchio sepolcro fosse ricomposto in San Salvatore e in parecchie parti ammodernato. Certo è che la mano d'Isaia si riconosce nella figura giacente del Pontefice e nei due Santi delle nicchie laterali a sinistra, specialmente nelle curve delle vesti a grossi cordoni.[3] Lo scultore appare un po' men rigido, men serrato nella sua forma convenzionale. Allora (1455) egli si recò a Napoli per lavorare nell'arco di Alfonso d'Aragona.[4] In che sia la sua opera colà è arduo di riconoscere tra le tante di differenti scultori: sembra appartenergli la *Vittoria* e il fanciullo sotto nel pennacchio a destra dell'arcone superiore, per molti particolari che richiamano le Virtù del mo-

[1] PANVINIO, *De rebus memorabilibus et praestantia basilicae S. Petri* (in *Spicilegium* del card. Mai, Roma, 1843, IX, pag. 361).

[2] MÜNTZ, *Les arts* ecc., I, pag. 256. — NOCITI, *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, Rossano, 1895.

[3] LISETTA CIACCIO, op. cit., pag. 185 e seg., riconosce la mano del marmoraro del monumento Chiaves, del lavabo di Santa Maria Maggiore, ecc., solo nella statua di Eugenio IV: « Tutto il resto », scrive, « quantunque eseguito da più mani, rivela nel complesso una direzione generale di spirito completamente diversa dall'arte che vediamo nella statua funeraria ». Crede quindi che Isaia da Pisa abbia eseguita la parte nuova del sepolcro e che l'antica sia d'altri, forse di Pellegrino da Viterbo. Contro questa conclusione, cfr. LAZZARONI e MUÑOZ, op. cit., pag. 15).

[4] Si ha anche notizia di un soggiorno di Isaia ad Orvieto (1450-1451) per il disegno del frontone della facciata (cfr. FUMI, op. cit., pag. 32 e 77).

Fig. 241 Viterbo, Museo Civico. Isaia da Pisa: Parte inferiore del tabernacolo della chiesa della Trinità.

numento Chiaves; il gran fregio sotto il fornice a sinistra, con putti reggenti festoni e con maschere (fig. 244), perchè i piccoli ceffi de' putti richiamano quelli dei cherubini quadrialati dalle gote gonfie alla Trinità di Viterbo, e i nastri, che qui svolazzano per tutto il vano de' pennacchi dell'arco del tabernacolo, fanno pure in quel fregio i più strani ghirigori. Altre figure inespressive, dalle teste con grandi occhiaie incavate, guance grasse, cadenti e mento corto e tondo non si vedono nell'arco, fuorchè nei musici a cavallo, che precedono il trionfo di Alfonso, nel tabernacolo del gran fregio; e nei cavalli, specie nell'ultimo a destra, si notano sulle carni le curve grosse parallele che siamo usi vedere nelle vesti delle figure d'Isaia. La grandezza delle proporzioni finì per togliere allo scultore quel po' d'equilibrio che trovava nelle proporzioni minori; e nonostante la sua ricerca di conformarsi all'antico, di riprodurre i *tubicines* della scultura dell'età traianea e antonina come sopra una quadriga, scolpì de' fantocci, checchè dicesse in versi Porcellio Pandone, datore d'immortalità a buon mercato.[1]

Tornato da Napoli a Roma, Isaia eseguì il sepolcro di Santa Monica in Sant'Agostino, traendo pro de' numerosi aiuti della sua bottega, i quali si notano nelle quattro nicchie

---

[1] Sull'opera di Isaia a Napoli, cfr. CAMILLO MINIERI-RICCIO, *Gli artisti che lavorarono in Castelnuovo di Napoli al tempo di Alfonso I e Ferrante d'Aragona*, Napoli, 1876; IDEM, *Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458* (*Arch. stor. per le prov. napoletane*, VI, 1881); N. BARONE, *Le Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato in Napoli dall'anno 1460 al 1504* (*Arch. stor. napoletano*, IX, 1884); GAETANO FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1883 e seg.; BERTAUX, *L'Arco e la Porta trionfale d'Afonso e Ferdinando d'Aragona* (*Arch. stor. per le prov. napoletane*, 190); VALENTINO LEONARDI, *Paolo di Mariano* (*L'Arte*, 1900, pag. 86); CORNEL VON FABRICZY, *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel* (*Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1899, Heft I e II; IDEM, *Neues zum Triumphbogen Alfonsos I* (*Ibidem*, 1902, Heft I); BERNICH in *Napoli Nobilissima*, vol. XII, pag. 114; FRITZ BURGER, *Francesco Laurana*, Strassburg, 1907; WILHELM ROLFS, *Franz Laurana*, 1907; IDEM, *Der Triumphbogen des Alfonsos I* (*Jahrb der K preuss. Ksts.*, XXV). Si assegnò a Isaia da Pisa dal VON FABRICZY e quindi da tutti gli altri sino al BURGER il grande rilievo nel fornice della porta a destra. L'opinione insostenibile fu rigettata dal ROLFS, e prima del LEONARDI. Vi è in quel rilievo una varietà d'attitudini nelle figure sconosciuta ai maestri romani, e un trattamento (benchè non esente da difetti per la notevole diversità della statura de' personaggi) superiore a quanto si fece dall'arte romana intorno il 1460, classicheggiante di continuo.

Fig 242 — Roma, Santa Maria Maggiore. Isaia da Pisa: Lavabo.

con i *Quattro Dottori*, ora murate nel vestibolo di quella chiesa vòlto verso la via de' Pianellari. Lavorò pure insieme con Paolo di Mariano di Tuccio Taccone, e con l'aiuto di quattro scalpellini, Jacopo di Pietrasanta, Pellegrino da Vi-

Fig. 243 — Roma, San Salvatore in Lauro.
Isaia da Pisa e collaboratori: Sepolcro di Eugenio IV.

terbo, Giovanni Agostino di Roma e Matteo da Settignano, il tabernacolo di Sant'Andrea, che Pio II fece erigere nella basilica di San Pietro fra gli anni 1463 e 1464.[1] Del taber-

[1] E. Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, Paris, 1878, I, pag. 249 e 285; D. Gnoli, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma* (*Arch. storico dell'Arte*, 1889); V. Leonardi, op. cit.; Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 106.

nacolo-reliquiario oggi restano soltanto tre lunette nelle Grotte Vaticane, una d'Isaia (fig. 246), che si nota subito negli angioli dalle pieghe a nervature grosse ondulate e nell'enorme testa di Sant'Andrea a chioma setolosa simmetricamente condotta, come quella delle maschere indicate nel fregio del fornice a sinistra nell'arco d'Alfonso d'Aragona. È probabilmente con quell'opera [1] chiudeva la vita il piccolo scultore, che rappresentò la terza generazione dei picchiapietre della sua famiglia e, poco prima della fine dei suoi giorni,

Fig. 244 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Isaia da Pisa Fregio.

ne originò la quarta e più nobile di tutte con Gian Cristoforo, il quale portò a perfezione le classiche tendenze paterne.

Un altro scultore che contemporaneamente a Isaia lavorò a Roma, prodigando forme toscane più equilibrate ed eleganti, fu quello che formò il sepolcro di Ardicino della Porta,

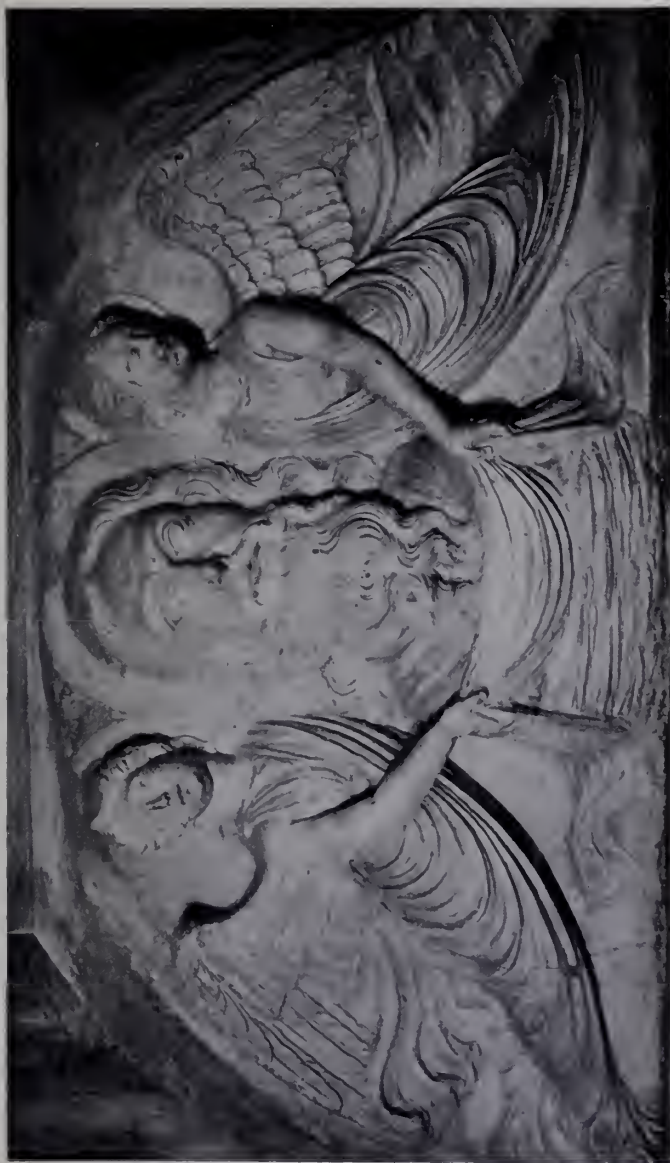
[1] FRITZ BURGER, *Isaia da Pisa* cit., attribuisce a Isaia la *Madonna* della cappella *Pregnantium* nelle Grotte Vaticane, un *San Marco* entro nicchia in San Giovanni Laterano, la pietra tombale del Beato Angelico nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva; ma la prima è assolutamente d'altra mano, la seconda appartiene a tempo posteriore a Isaia, la terza, per la sua corrosione, è difficilmente determinabile. Neppure può considerarsi di Isaia da Pisa, come bene osservò LISETTA CIACCIO, il rilievo già esistente nella cappella di San Biagio dell'antica basilica di San Pietro, ora conservato nelle Grotte Vaticane, rappresentante la Vergine col Bambino, fra i Santi Pietro e Paolo, adorata da angioli, da papa Giovanni XXII e da Giovanni Gaetano Orsini. Si notano nel rilievo conformità all'arte di Isaia, ma tutto è men rigido, meno studiato dall'antico. È l'opera d'uno scolaro di lui, che ha eseguito pure, come LISETTA CIACCIO ha indicato con finissimo discernimento, la statua di Profeta nelle Grotte Vaticane (op. cit., pag. 345).

ora nelle Grotte Vaticane, certamente eseguito due decennî almeno dopo la morte di quel Cardinale, avvenuta del 1434. A quel monumento associamo, per il pregio della tecnica, un frammento, pure in quelle Grotte, rappresentante un Santo Vescovo entro una nicchia (fig. 247).[1]

* * *

Il nome di Agostino di Antonio di Duccio,[2] nato nel 1418, s'incontra per la prima volta a Modena nel 1442, nell'adornamento d'un altare della Cattedrale eseguito per commissione di Ludovico Forni. Un frammento dell'altare, una lastra di marmo a bassorilievo, incastrato nella facciata della Cattedrale volta verso la Piazza Maggiore, è diviso in quattro scom-

[1] Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 438, assegna dubitativamente il frammento al maestro dei *Quattro Dottori*, cioè allo scultore che eseguì un paliotto con la immagine di essi, nelle Grotte Vaticane, pur riconoscendo nel Santo Vescovo un'arte più progredita ed elegante. Quest'arte ci fa distinguere un altro maestro differente da quello dei *Quattro Dottori*.

[2] Cfr. a proposito di Agostino di Duccio: Gaye, *Carteggio* cit., I, pag. 193, 203, 571, e II, pag. 77. — Ch. Perkins, *Les sculpteurs italiens*, Paris, 1869, pag. 202. — Idem, *Historical Handbook of italian sculpture*, Londra, 1883. — Alfred Darcel, *Exposition retrospective de Lyon* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, XVI, pag. 180 e 183. — Adamo Rossi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Agostino d'Antonio scultore fiorentino con la storia e i documenti di quelli da lui fatti in Perugia* nel *Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, 1875. — Bode, *Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 29 agosto e 5 settembre 1878. — Bode *L'Exposition rètrospective au Trocadèro* (*Revue archéologique*, Paris, 1879, pag. 10). — Charles Yriarte, *Agostino di Duccio sculpteur* (*L'Art*, 1880, pag. 289-298, e 1881, pag. 313 e seg.). — Id., *Un condottiere au XV^e siecle*, Paris, 1882. — C. v. Fabriczy, *Partecipazione di artefici stranieri alla fabbrica di San Petronio a Bologna* (*Arch. storico dell'Arte*, IV, 1891). — Courajod, *La Madone d'Anvillers* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, pag. 129). — Burmeister *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, 1890. — A Venturi, *Un precursore del Rinascimento* (riprodotto per ultimo in *Modena artistica*, Modena, 1896). — Id., *La scultura emiliana del Rinascimento* (*Arch. storico dell'Arte*, 1890, pag. 1 e seg.). — Id., *Un medaglione di Agostino di Duccio* (*Arch.* sudd., II, 2, 1889). — Id., *Cranio marmoreo di Sigismondo Malatesta di Rimini* (*L'Arte*, I, 1898, pag. 367). — Schönfeld, *Die Arbeiten des Agostino di Duccio in Perugia* (*Zeitschrift für bild. Kunst*, 1881). — Fritz Seitz in *Zeitschrift für Bauwesen*, Berlin, 1893. — G. Gamba, *Due opere d'arte nella regia villa di Castello* (*Rassegna d'Arte*, III, 1903, pag. 81). — André Michel, *La Madone dite d'Anvillers, Musée du Louvre* (*Monuments et mémoires, fondation Piot*, 1903). — Brunelli, *Il preteso Agostino di Duccio nella collezione Arnard* (*L'Arte*, 190[illegible], pag 379, 45[illegible]; 1907, pag. 146). — Bertaux, *idem* (*L'Arte*, 1906, pag. 141). — Audy Pointer, *Un'opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio* (*Rassegna d'Arte*, VII, 1907, pag. 1[illegible]5). — Schubring, *Matteo de' Pasti* in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, Hiersemann, 1907.

Ffg. 246 — Roma. Grotte Vaticane. Isaia da Pisa: Frammento del tabernacolo di Sant'Andrea.

partimenti, con quattro scene della vita di San Geminiano. La prima rappresenta la figlia dell'Imperatore Gioviniano ossessa, ginocchioni, divincolantesi dalle braccia d'una donna, mentre il taumaturgo la benedice e il demonio, in figura di fanciullino con ali di pipistrello, s'invola verso l'alto. Nella seconda vediamo il Santo cui l'Imperatore reca doni; nella terza, Severo vescovo trasportato prodigiosamente a Modena da Ravenna, assistente alle esequie di San Geminiano; nella quarta, questo Santo patrono libera Modena da Attila *flagellum Dei*, che, seguìto da un alfiere sulla cui bandiera è l'insegna d'un cavallo sfrenato, s'avanza a galoppo, mentre il taumaturgo, impavido tra i guerrieri vestiti di ferro, guarda con fiero piglio il barbaro duce. Il bassorilievo mostra che Agostino, non ancora padrone dell'arte sua, stacca le figure del primo piano da quelle del secondo e del terzo più appiattite, ma conserva le proporzioni stesse ne' diversi piani; i tipi in profilo hanno lineamenti che poco sporgono e un lungo arrotondato mento; molte parti sono disegnate o incise più che scolpite, come poi nel bassorilievo del Museo Archeologico di Milano; già si notano le pieghe ondeggianti disposte in cerchio, a vela intorno alle figure, imitate da bassorilievi neoattici. La lastra non fu il paliotto d'un altare, bensì il davanti d'un'arca di San Geminiano. Al sommo dell'edicola che la racchiudeva era il gruppo marmoreo già conficcato all'esterno della Cattedrale di Modena, ora presso la sagrestia di essa. Figura San Geminiano in atto di tenere per i capelli un fanciullo, il quale, come dice la leggenda, « essendo montato nella torre, l'occurentia non intendo, caddi zosa da quella: a cui apparve Sancto Zemignano, e pigliandolo per gli capilli il campò da morte ».[1] Anche il gruppo è di Agostino di Duccio: le pieghe de' paludamenti vescovili s'accartocciano come ne' descritti bassorilievi; e l'imperizia è manifesta nel tutto tondo, come nel

---

[1] Gio. Maria Parenti, *Vita di San Gemignano*, 1495.

Fig. 247 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultore toscano: Frammento d'un sepolcro.

rilievo, in quella compressione delle parti delle figure entro un piano generale. [1]

Dal 1442 in poi non si hanno notizie di Agostino sino al '46, quando, cacciato da Firenze col fratello Cosimo sotto accusa di furto, si rifugiò a Venezia e quindi a Rimini, per lavorare nel tempio che Sigismondo Pandolfo Malatesta dedicava a Dio e alla diva Isotta. Quel principe innamorato esaltava la sua bella con le più dolci espressioni: le erbette e i fiori, cantava, si chinano vaghi d'essere premuti dal suo piede; e invocava gli uccelli a stornellare sull'alba per vincere Isotta con la dolcezza del canto e per moverla ad ascoltare i suoi lai d'amore; ricordava Giacobbe lungamente sospiroso per Rachele, Ercole domo da Onfale, Davide folle per Betsabea, e, passando in rassegna i celebri amanti sino al Petrarca, li supplicava a inginocchiarsi ai piedi di Isotta, e chiedere per lui carità d'amore. Nè bastandogli ancora, invitava angeli e cherubini a suonare i loro strumenti per rendergli benigna e graziosa la sua dama. Così quel Malatesta che assassinò brutalmente e lagrimò per amore, che lasciò il bastone del comando per la chitarra, trovò chi si fece eco delle sue canzoni, de' suoi lamenti con lo scolpire nel tempio, disegnato classico e solenne da Leon Battista Alberti, i cori delle Virtù, delle Arti, de' Pianeti, le danze e i giuochi de' fanciulli, trionfi magnifici. Pare che uno scultore neoattico, risorto a mezzo il secolo XV in Rimini, abbia animato di nuovo le baccanti a scuotere il tirso nel tempio cristiano; e quello scultore, sotto la guida di Matteo de' Pasti veronese, fu Agostino di Duccio. I monogrammi d'Isotta che s'inquartano nello scudo malatestiano e si dispongono entro ghirlande d'alloro, sui cimieri, nei padiglioni, sulle targhe tenute dai genietti, formano l'apparato della festa nuziale. Passano gli antenati di Sigismondo Pandolfo Malatesta sotto un arco di trionfo (fig. 248) che ne' lacunari del sottarco

[1] A. Venturi, *Un precursore del Rinascimento* (*Modena artistica*, Modena, 1896).

si fregia di rose alternate col monogramma d'Isotta, ripetuto sulla chiave dell'arco, entro un serto di gloria sorretto da cherubini, e ne' pennacchi. Da per tutto il nome della diva,

Fig. 248. — Rimini, San Francesco. Agostino di Duccio. Bassorilievo.

invece delle sacre laudi, echeggia in mille voci lungo i cornicioni, traverso gl'intercolunni, di piano in piano. Corrono i cavalli della carretta trionfale sotto gli archi consacrati a Isotta; e centinaia di genietti con le targhe dove la I si sposa

alla S brulicano sulle sponde del carro stesso, nelle pilastrate, sulle balaustre, in cielo e in terra.

I putti che dànno fiato a corni, a pifferi, a trombette

Fig. 249 — Rimini, San Francesco. Agostino di Duccio: Bassorilievo.

(fig. 249), e suonano sistri e piatti (fig. 250), sono grassi, paffuti, con i capelli sollevati come corna di montone o di capra o di daino, e cadenti sugli omeri a ritorte spire di serpi; le vesti s'attaccano alle carni e le velano sottilmente, formando

Fig 250 — Rimini, San Francesco. Agostino di Duccio: Bassorilievo.

pieghe che ora corrono calligraficamente a destra ed ora a sinistra, e si staccano dai corpi quasi code di cavallo. Le

Fig. 251 — Rimini, San Francesco. Agostino di Duccio: Bassorilievo.

Divinità che presiedono alle stagioni (fig. 251) hanno pure le vesti a mo' di abbondante capigliatura, la quale forma vela rigonfia, o s'aggira in un disco o come in conca di madreperla. In quel ghirigoro di curve la figura umana perde il carattere:

quelle facce pienotte di putti sono sempre le stesse, anche quando sulle balaustre delle cappelle paiono quelle di piccola orda barbarica. Ma tutto si piega come giunco, volgesi dall'uno all'altro lato, chinasi e s'aggira, come vuole madre architettura: i manti devono stendersi per tutto un campo come un'orifiamma o uno stendardo al vento, le trecce dei capelli sventolare come nastri, incresparsi, arricciarsi. Tutto risponde a una parola d'ordine: fluttuano le tuniche, battono le ali, stendonsi i festoni, s'intrecciano ghirlande, apronsi le conche delle nicchie come raggiere sul capo delle figure, avanzano le Scienze e le Virtù e le Arti tra i pilastri scanalati, sotto gli encarpî, tra le rose offerte a Isotta; tutto ondeggia al vento, tutto si move in cadenza, come ripetendo a festa: Isotta, Isotta!

Tutta questa decorazione, quantunque divisata da Matteo de' Pasti, familiare di Sigismondo Malatesta, è, diciamo così, ugualmente intonata, tanto da farci pensare che il miniatore veronese e medaglista, scolaro del Pisanello, lasciasse libere le redini allo scultore toscano, vero dominatore di tutta quella fioritura. Il Ciuffagni gli fu collaboratore, ma arrendendosi a' suoi ordini. Appena ne' putti grassi, con poco movimento, incompiuti, nelle basi de' pilastri dell'ultima cappella della navata a sinistra, si riconosce la mancanza della supremazia d'Agostino; ne' putti sul cancello della prima cappella a sinistra, dai grossi capelli e dai grossi panni, vedesi la fatica di un artefice maldestro e dozzinale; nella porta a sinistra col ritratto di Pandolfo e degl' innamorati Davide, Ercole e Marte, si nota una forma più donatellesca, ma più compassata, ferma e diritta che non in Agostino.

Nel periodo dell'attività in Romagna il maestro fece pure nel monastero di Santa Maria della Scolca, presso Rimini, rifugio di Genoveffa d'Este prima moglie di Sigismondo, un bassorilievo, oggi a Milano nel Museo Archeologico, rappresentante l'*Incontro d'Augusto con la Sibilla.* Anche in esso vedonsi i drappi aggirantisi quali onde d'una

corrente sul gorgo, o investiti come da vento vorticoso che li apre a ventaglio; le piante curvate, battute dal turbine; le acque arricciate come code di delfini. L'Imperatrice che cavalca a fianco d'Augusto e l'alata Sibilla hanno diritto il naso ed ampio il mento a bazza, profilo etrusco che ci fece riconoscere per opera di Agostino di Duccio, nel Museo di Rimini, un medaglione di Augusto dalla testa allungata, dalle carni lustre, dal mento sviluppato, dall'orecchio basso col padiglione schiacciato, dalla corona a razzi, come lunghe spine, distanti l'uno dall'altro.

Da Rimini, nel 1456, Agostino si recò a Perugia, e dette mano a ornare la facciata dell'oratorio di San Bernardino (fig. 252), che porta l'iscrizione: AVGVSTA PERVSIA — OPVS · AVGVSTINI · FLORENTINI LAPICIDAE — MCCCCLXI. Dal '56 al '61 l'artista si occupò di quella ricca decorazione, lavorando pure dal '59 in poi, secondo la convenzione pattuita con gli eredi di Giovanni di Petruccio, una cappella in San Domenico, parte di pietra e parte di terracotta.

Nella facciata di San Bernardino, il Santo splende nella lunetta della porta in un'aureola fiammeggiante, e gli angioli musicanti irradiano da lui. Le loro vesti sono meno sottili di quelle che ondeggiano a Rimini, ma le linee de' drappeggiamenti si tendono sempre più o si volgono in cerchio, in volute e spire, secondo le esigenze architettoniche ne' differenti spazî. Verso la periferia, a' piedi degli angioli, emergono testine con ali che sembrano spuntare dal capo e ripiegarsi come serti d'alloro. Ne' pilastri che reggono l'arcata, altri angioli incantati, con gli occhi in alto o intenti al suono de' loro strumenti, sono fratelli di quelli di Rimini (fig. 253), ma di rilievo più forte, come richiedeva l'effetto delle figure all'aria aperta, e dagli scuri più profondi, talvolta anche ottenuti col trapano. Nell'imbotte della porta sotto l'*Arcangelo* (fig. 254) e l'*Annunciata*, vedonsi donne allegoriche, che ben ricordano le Virtù, le Arti e le Scienze del tempio Malate-

stiano; sono le Virtù francescane, quali Giotto nel secolo precedente aveva determinato nella vôlta della cappella Bardi in Santa Croce, la *Pazienza* col giogo sulle spalle

Fig. 252 — Perugia, San Bernardino. Agostino di Duccio: Facciata.

(fig. 255), l'*Obbedienza* col freno, la *Castità* col giglio (fig. 256), la *Povertà*, mistica sposa del beato Francesco (fig. 257). Il loro significato non è stato evidente, perchè, come di con-

Fig. 253 — Perugia, San Bernardino.
Agostino di Duccio: Angioli musicanti.

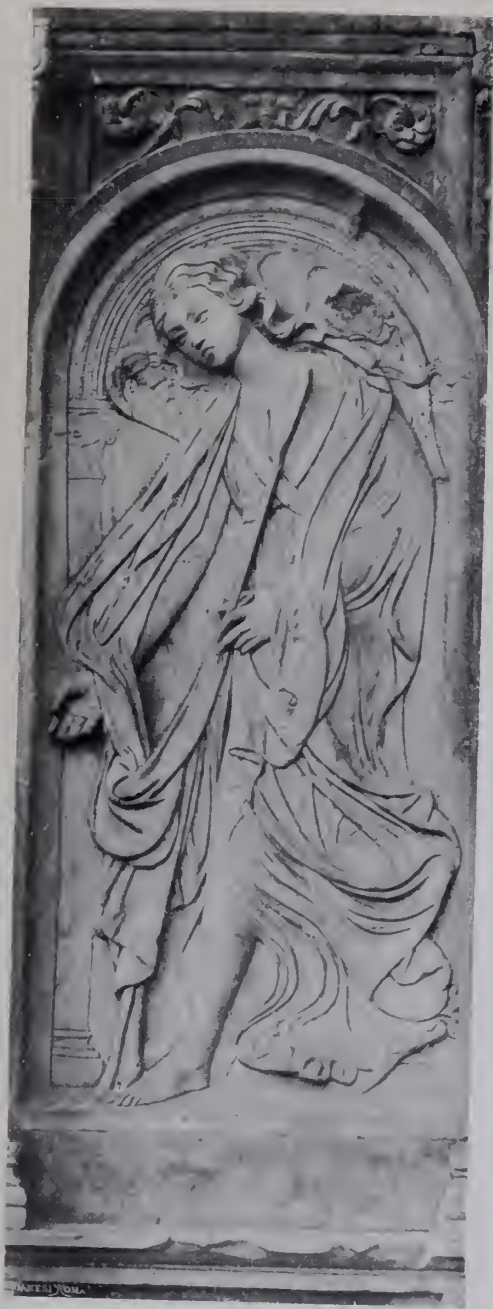



Fig. 254 — Perugia, San Bernardino.
Agostino di Duccio: *Gabriele.*

sueto, Agostino di Duccio cercò di scolpire figure che sembrassero nate nelle nicchie, dove le collocò con l'arte del floricultore che guida le piante nel loro svolgimento, perchè si mostrino in tutto l'aspetto festoso, non in forzate simmetrie, non in rigide mosse, nella pienezza del rigoglio. I bassorilievi sulla porta, che rappresentano fatti della vita di San Bernardino, sono sacrificati alla ricerca dell'effetto decorativo. In uno di essi, una donna sembra una Nereide sorgente rorida dal mare; il suo manto si scinde in cordoni, in manipoli di filo aggirantisi intorno a lei come ad un naspo. Ciò che ad Agostino di Duccio era possibile nel bassorilievo, gli era impedito nel tutto tondo; ciò si vede nei Santi delle edicole sulla stessa facciata. I contorni necessariamente più serrati gli toglievano il corso libero dell'arte, la sbrigliatezza del fare, sì che restò impacciato nell'allontanarsi dai piani d'appoggio. Se le leggi dell'euritmia non lo avessero moderato, Agostino di Duccio in pieno Quattrocento avrebbe lanciato una sfida agli scultori che due secoli dopo lo seguiranno nell'arte.

La facciata di San Bernardino non fu, come dicemmo, il solo lavoro a cui attese Agostino dal 1456 al '61 in Perugia, ove eseguì anche l'altare di San Domenico, trovando una crescente facilità nel trattare la creta e lo stucco, non imitando più il bronzo, come prima fece, a giudicare da certi tagli un po' crudi delle palpebre e delle labbra. L'altare, guasto, rifatto in molti particolari, in ogni modo dimostra come Agostino di Duccio si sforzasse a cercare effetti pittorici servendosi anche di mezzi arcaistici, conservando, ad esempio, ne' basamenti dei pilastri certe commistioni di marmi quali si vedono nelle antiche cappelle di Assisi. Nell'incorniciatura del tabernacolo, memore dell'Alberti, egli ricorse a mezzi semplici ne' lunghi pilastrini scanalati con capitelli corinzî, su cui s'imposta un arco, semplice lista curva con iscrizione; ma ai lati pose delle nicchie, con archi scemi retti da mensole, alle quali si appendono lunghi festoni di frutta e fiori. Quelle

Fig. 255 — Perugia, San Bernardino.
Agostino di Duccio: La *Pazienza*.

mensole e que' festoni in luogo de' pilastrini non producono buon effetto; meno ancora le squilibrate basi delle nicchie in due parti, l'una a commistione di marmi, l'altra con uno stemma, e quella lunetta che s'imposta su colonnine binate. Nelle figure delle nicchie notasi perfino qualche movimento gotico di pieghe, reminiscenza della educazione giovanile dello scultore; ma nella Vergine col Bambino e negli angioli che l'attorniano si rivede il festaiuolo fiorentino, e con una spontaneità, una grazia più del solito sincera. Simile Vergine, ma a mezza figura, è nel Museo dell' Università perugina, giovanilmente fresca, timida, schietta.

Fig. 256 — Perugia, San Bernardino. Agostino di Duccio: La *Castità*.

Nel 1463, ai primi di gennaio, « Agostino di Duccio da Firenze lapicida » lavorava a Bologna per formare il modello della facciata di San Petronio; e dopo nella città natale, per eseguire un colosso allogatogli dall'Opera del Duomo; ma nel 1466 gli Operai, accortisi ch' egli aveva ceduto la statua a Bartolomeo di Pietro da Settignano, detto Baccellino, ripresero il marmo in parte scalpellato, e lo tennero in disparte, finchè da quello Michelangelo ricavò il vindice *Davide*. Forse in quel tempo in cui Agostino visse a Firenze scolpì un bassorilievo in marmo per la Compagnia de' pittori detta di San Luca, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo, pieno di ricordi degli angioli della facciata di San Bernardino, e lavorò anche uno stucco gentilissimo nella regia villa di Castello, e un tabernacolo nel convento d'Ognissanti.

Fig. 257 — Perugia, San Bernardino.
Agostino di Duccio: La *Povertà*.

Nel 1470 fu incaricato di comporre una *Resurrezione* per la cappella di San Donato, all'Annunciata di Firenze; ma probabilmente non la eseguì, urgendogli di tornar presto nell'Umbria. A Perugia, nel 1473, s'impegnò di fare in venti giorni un *Grifone*, arma della città, entro una ghirlanda; e disegnò la *Porta alle due Porte*, attenendosi allo stile di Leon Battista Alberti, riflettendo particolarmente le forme architettoniche del Tempio Malatestiano. Mentre lavorava nella costruzione, nel 1475 s'incaricò di fare una cappella di San Bernardino nella Cattedrale di Perugia, adorna d'una *Pietà* che sola resta dell'opera disfatta, ed è trascuratissima, non tutta di sua mano. Nell'anno stesso imprese l'ornamento dell'arcone della maestà della volta, con figure maggiori del naturale, le quali si veggono frammentarie nel Museo dell'Università perugina. Altri frammenti di opere del maestro sono nel chiostro della Canonica presso il Duomo, e fra essi un'*Annunciata* proveniente da una casa a porta Sant'Angelo.[1] Nel 1477, con qualche aiuto, dette mano al monumento di Matteo ed Elisabetta Gerardini, nella chiesa di San Francesco in Amelia, dove si scorge l'ultima decadenza della sua maniera. Ancora nell'angelo a sinistra, adorante Sant'Antonio patrono de' defunti, si rivede il facile, elegante, calligrafico scultore, e così pure nella testa gentile di Elisabetta Gerardini; ma in tutto il resto la forma divien grossa, manierata e vuota nella parte figurativa, stentata e mal congegnata nella architettonica. Siamo lontani dal tempo in cui lo scultore ordinava ai compagni di lavoro, come il Signore di Rimini agli angioli: « Arpe sonate, citere e laùti — E pifari e trombetti di Lamagna ». L'apparatore magnifico si mostra stanco in quell'opera di Amelia, prossimo alla fine, cui giunse poco dopo il 1481.[2]

---

[1] Audy Poynter, op. cit. Oltre il frammento indicato da questo A., altri pezzi si vedono nel chiostro della Canonica del Duomo di Perugia propri di Agostino.

[2] Non abbiamo noverato tra le opere di Agostino: lo stucco del Museo di Berlino, riduzione antica fatta da un'opera del maestro; la *Madonna* del Museo del Louvre, proveniente da Auvillers, piccolo villaggio francese, e che può essere un'abile contraffazione del Settecento (basta il cartellino a coda biforcata alla secentesca per lasciar dubitare dell'autenticità dell'opera); la discussa *Madonna* della Collezione Aynard di Lione; l'altra

* * *

Un altro discepolo di Donatello, che lavorò nell'arco d'Alfonso d'Aragona a Napoli, è Andrea dall'Aquila. Della sua educazione donatelliana fa fede una lettera che Niccolò Severini, Oratore della Repubblica di Siena, scriveva l'8 giugno 1458 a Cristoforo Felici, Operaio del Duomo di quella città, avvisandolo che Andrea dall'Aquila, scolare di Donatello, voleva partirsi da Napoli, lasciando di attendere alle sculture dell'arco, per il timore del morbo che infieriva nella città e della perdita del Re gravemente ammalato. L'Oratore senese soggiungeva che il « singolare pittore et anco maestro di scultura » aveva vissuto nella casa di Cosimo de' Medici, ed era « optimo maestro di fare ogni singhulare et excellente lavoro », come aveva dimostrato nell' « arco triumphale del Re », eseguendo la parte propria, « cosa molto eletta et da ciascuno laudata oltre a tutte le altre de gl'altri maestri ».[1]

È probabile che Andrea dall'Aquila stesse con Donatello prima del 1444, perchè a Padova non lo troviamo tra gli aiuti del maestro, e, quando questi fece ritorno a Firenze, nel 1455, Andrea era già in Napoli. Sappiamo che nel 1446, Andrea di Jacopo aquilano si richiamò al Tribunale della Mercanzia di Firenze [2] per esser pagato dagli uomini del Comune di Modigliana in Romagna di 20 fiorini d'oro, dovutigli per pitture di marzocchi ed armi fatte per loro commissione. Anche questa notizia fa pensare che, prima della partenza di Donatello per Padova, Andrea dall'Aquila sia stato educato nell'arte.

---

addirittura falsa del Louvre, proveniente dalla donazione di Adolfo de Rothschild (cfr. tav. V del *Catalogue* di EMILE MOLINIER della *Donation de M. le Baron Adolphe de Rothschild*, Paris, 1902); l'altra del Museo Calvet ad Avignone, ascritta ad Agostino dal GONSE (*Les Chefs-d'Oeuvre des Musées de France*, Paris, 1904, pag. 83), invece scultura veneziana.

[1] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 300; SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, IV, pag. 190, doc. CDLII.

[2] MILANESI, *Commentario alla vita di Giuliano da Maiano* nelle *Vite* del VASARI, II, pag. 484.

A Napoli, dal 1455 stette sino alla metà del '58,[1] e nel 1456, il 31 agosto, ricevette un pagamento « per lo lavor que ha fet en les pedres marbres del Thriumpho del portal del Castell nou dela ciutat de Napoli ». Con tutta probabilità gli appartiene il bel fregio donatelliano che sta sotto il grande rilievo del fornice della porta a destra. Ce ne persuade il riscontro di quelle figure di putti con altri dell'altare della Madonna del Soccorso in Aquila. Nel paese na-

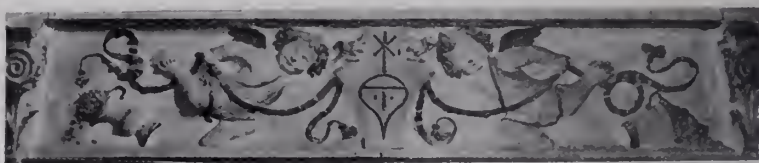



Fig. 258 e 259 — Aquila, Madonna del Soccorso.
Andrea dall'Aquila: Angioli nella decorazione dell'altare

tale di Andrea si trovano elementi comparativi con quel fregio, tutto proprio d'un discepolo di Donatello, così che ascriviamo il tabernacolo e il fregio al maestro aquilano. Il tabernacolo si apre sotto un baldacchino con angioli intorno, fiancheggiato da pilastri: sulla trabeazione, angioli di qua e di là da uno stemma (fig. 258), altri nella cimasa musicanti e danzanti (fig. 259), altri intorno a Maria col Bambino (fig. 260).

[1] Cfr. notizie de' pagamenti nelle opere citate del von Fabriczy e del Rolfs.

e nella lunetta, ai lati della quale s'innalzano l'*Arcangelo* (fig. 261) e l'*Annunciata* (fig. 262).

Oltre il fregio del fornice a destra (fig. 263-264), non troviamo riscontri tra le figure e le decorazioni dell'arco con quella del tabernacolo, se non nei due grandi grifi che ten-

Fig. 260 — Aquila, Madonna del Soccorso.
Andrea dall'Aquila: Madonna nella lunetta dell'altare.

gono cornucopie piene d'ogni abbondanza di frutta di qua e di là dallo stemma sull'arcone della porta: gli ornamenti delle cornucopie, le fettucce svolazzanti, e infine il modo di segnare le ciocche arcuate metalliche de' grifi, fanno pensare ancora ad Andrea dall'Aquila, che lavorò appunto, come dice il documento, « les pedres marbres del Triumpho del portal del Castell ». Nessun'altra notizia abbiamo dell'artista aquilano

confuso talvolta col più giovane conterraneo Silvestro detto l'Ariscola.

* * *

Desiderio da Settignano è più ligio di Agostino di Duccio a Donatello, benchè quando questi, nel 1443, partì per Padova, ancora fosse in tenera età, e poco avesse potuto apprendere direttamente dal maestro; ma l'arte di Donatello, che allora già dominava tutto e tutti a Firenze, attrasse e vinse il giovinetto di Settignano. L'opera sua più celebrata è la sepoltura di Carlo Marsuppini aretino, in Santa Croce († circa il 1455), nella quale alle forme tradizionali dei monumenti sepolcrali innestò illeggiadrendole le forme nuove di Bernardo Rossellino.

Fig. 261 — Aquila, Madonna del Soccorso. Andrea dall'Aquila *L'Arcangelo Gabriele.*

Nel secolo XIV il sepolcro era un catafalco entro un' inquadratura; grandi cariatidi o figure di Virtù, o pilastri, ne sostenevano il sarcofago, su cui, mostrato dagli angioli che stiravano le cortine, stendevasi il defunto nella sua rigidezza di morte, attorniato dal funebre corteo delle Arti. Sopra era il defunto deificato, trionfante, o in vece di esso il coro degli angioli e dei Santi, la Madonna, il Redentore benedicente, discesi ad accoglierne l'anima. Bernardo Rossellino tolse al monumento funerario tutti quegli ordini di cose e quell'apparato lugubre e trionfale, costruendo per Leonardo

Bruni un' aperta cella, come un' aperta cappella mortuaria, e vi espose il defunto sopra il sarcofago (fig. 265). Nel fondo della cella dispose semplici lastre rettangolari di marmo, per circondare di silenzio il luogo sacro al dolore; e solo in alto, nel timpano, la Vergine pia assistita da due angioli oranti si disegna lieve sul fondo; intorno al monumento, ghirlande di fiori che l'avvolgono del loro profumo. I fiori che Donatello non usò, si profondono nella base del sepolcro di Leonardo Bruni, divengono membrature dell'arco, e lo circondano come corona santa di ricordi e d'affetto. Con il suo senso particolare dell'armonia e dell'eleganza, Desiderio da Settignano (fig. 266) tolse la striscia oscura, l'ombra distesa dal sarcofago al letto del defunto, abbassando la coltre di damasco a fiorami in linee ondulate, e dette altezza maggiore al fondo della nicchia, facendovi quattro più lunghi rettangoli di marmo colorato con più strette cornici. Diminuì poi il troppo e minuto intaglio dell'arco, e invece d'innestare i festoni alle cornici, fece che una serie di ciocche di frutta e fiori e foglie s'adattasse vagamente sulla parte piana dell'arco. Su questo, Bernardo Rossellino aveva posto due genietti

Fig. 262 — Aquila, Madonna del Soccorso
Andrea dall'Aquila: L'*Annunciata*.

reggenti lo stemma del defunto, chiuso entro una ghirlanda d'alloro, dalla quale si dipartivano due festoni che, passando tra le gambe de' genietti, scendevano lungo l'arco e s'arrestavano assottigliati in cima, a due terzi d'ogni quadrante. Il cimiero, che formava nell'insieme come un arco trilobato su quello tondo del monumento, non fu ripetuto da Desiderio,

Fig. 263 e 264 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Andrea dall'Aquila: Fregio.

che sul culmine del sepolcro innalzò invece un vaso sottile fiammante, come una torcia resinosa ardente, e dai manichi del vaso tornito fece cadere festoni d'alloro e di quercia tangenti all'arco, poggianti poi sugli omeri a due genietti, dai quali scendono come lunga stola. Senza fatica reggono i due genî ai lati del timpano il grave festone che circonda il monumento: sembrano nati là sul limite dell'architrave, movere a danza, lieti del peso che grava sulle loro spalle.

Fig. 265 — Firenze, Santa Croce.
Bernardo e Antonio Rossellino: Monumento Bruni.
(Fotografia Alinari).

Non sono forti come i due giovinetti alati che reggono la ghirlanda sul monumento di Leonardo Bruni, ma pieni di slancio cantando raccolgono e portano la fiorita catena.

La base del monumento di Bernardo Rossellino ha una testa di leone scolpita nel mezzo e piccoli genietti, che reggono festoni di frutta e fiori attorno. Desiderio da Settignano, allargata la base, tolse quella decorazione all'antica, pose nel mezzo un vaso colmo di frutta da cui partono due festoni avvolti da nastri serpeggianti. Il sarcofago perdette pure la forma di cassone antico, come i genî che tengono la tabella, e divenne una gran teca adorna, preparata da mani odorate di balsamo, per il corredo delle nozze dell'uomo con l'Eternità. E perchè sotto di esso non fosse il vuoto e l'ombra scura, Desiderio dispose a pie' della cassa una conchiglia con due ali, « che non di marmo », dice il Vasari, « ma piumose si mostrano ». A sostegno della tavola sulla quale sta esposto il defunto, il Rossellino mise due piedritti scolpiti con aquile romane; e Desiderio li tolse, perchè niuna forma cavata dall'antico interrompesse la semplicità sincera del monumento: ogni sua cura fu di togliere ogni rumore di ricordi classici, ogni vecchio apparato. Sulla base allungata collocò con gli stemmi del defunto due fanciulli (fig. 267) che niuno potrebbe confondere coi genî funebri: sembrano due guardie messe là per gioco alla cella mortuaria; due bambini, dolci timidette creature, in attitudine di soldati, con lo scudo, su cui è scolpito lo stemma, ad armacollo, come ornamento di festa, e pare che si preparino a fare a capo nascondere.

Carlo Marsuppini, il segretario della Repubblica Fiorentina, letterato famoso a' suoi tempi, par che riposi, tenendo sul petto il codice a lui caro, e giace sopra un piano inclinato. Prima i defunti stavano distesi in piani orizzontali e di sovente a troppo grande altezza. Bernardo Rossellino fece scorciare la figura e la testa del Bruni verso lo spettatore; Desiderio, sollevando maggiormente l'intera figura e volgendola più a destra, fece sì che tutta si vedesse e si venerasse.

Fig. 266 — Firenze, Santa Croce.
Desiderio da Settignano: Monumento Marsuppini.
(Fotografia Alinari).

Nella lunetta sta la Vergine entro un medaglione col Bambinello che s'avanza sulle sue ginocchia, infantilmente impacciato, tutto sorridente, con la manina destra stesa per carezzare, più che per benedire; e la Madre divina sorregge la sua creatura e la guarda ammirata. Bernardo Rossellino è massiccio nel suo gruppo della Madonna col Figlio al confronto dell'idillica composizione; e i due angioli ai lati par che reggano il medaglione a forza di spalle; mentre Desiderio mosse gli angioli in profonda adorazione, divoti, commossi di trovarsi presso il clipeo celeste, l'uno con le braccia conserte, l'altro umilmente chino con le mani giunte. Donatello rese nelle Madonne la gioia della maternità o la grandezza della sovrana del cielo; Desiderio cercò di rendere in lei la purezza, il candore, la giovinezza, la grazia delicatissima; nel Fanciullo divino, che par movere il primo passo sulle ginocchia materne, la ingenuità e la dolcezza dell'infante; negli angioli assistenti, umiltà ed amore.

Gli ornati della tomba del Marsuppini sono, al dire del Vasari, « un poco spinosi e secchi per non essere allora scoperte molte antichità ». Sono delicatissimi invece, senza la forma greve e rotonda dei girari di foglie, che si copiavano dall'antico ai tempi del Vasari; e si compongono di palmette formate di esili foglie dai contorni ondulati, di cornucopie dai labbri fioriti, di cherubini estasiati dalle ali tremolanti, da lunghi calici fiammanti, da steli a spira con una semplice rosa nel centro. Sono ornati sottili, foglie ridotte alle sole fibrette radiate, steli filiformi; ma si muovono ordinatamente, lievemente tra gli ovoli che paiono collanine di gemme, e i listelli con fuseruole e perle, e le fila di dentelli.

Altr'opera di Desiderio è il tabernacolo della cappella del Sacramento in San Lorenzo (fig. 268). Tra i pilastri arabescati s'apre la nicchia per il Sacramento, le pareti della quale s'addentrano in prospettiva con il sottarco a lacunari, con angioli in adorazione davanti alla sacra porticina. A destra e a sinistra del ciborio due giovinetti, fiori di gentilezza e

Fig. 267 — Firenze, Santa Croce.
Desiderio da Settignano: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

di candore, portano candelabri. In alto, nel coronamento, il fanciullo Gesù sta benedicente sul calice, e due angioli alati,

Fig. 268 — Firenze, San Lorenzo.
Desiderio da Settignano: Tabernacolo per il Sacramento.
(Fotografia Alinari)

adoranti, s'avanzano verso di lui: ben nutriti, estasiati, con le labbra aperte, con tutta l'anima e l'ingenua fede del cuore invocano propizio il sacrificio del Fanciullo divino. Par che

si elevino verso l'Agnello di Dio, il quale guarda in giù benedicente, senz'aria di dominatore, invaso da tristezza che rende lenti i suoi moti.

Desiderio da Settignano fu lo scultore dell'infanzia. Bene lo dimostra il fregio di cherubini nella cappella Pazzi, in Santa Croce a Firenze, con tutte quelle testine quadrialate entro tondi: un cherubino ride, come al vedere uno spettacolo strano per lui; un altro sta imbronciato col musetto serio e le labbra ad arco; un terzo par che senta il solletico e ritragga la testa tra le ali; un quarto si lamenta come se gli fosse tolto un giuoco di tra le mani; un quinto grida e piange, ecc. Tutti que' volti sono grassocci, dalle guance fiorenti, dal mento doppio; tutte le testine sporgono arditamente come da un guscio, coi capelli fini di seta, incrociando le alucce; e chi sta insonnolito, e chi volge il musetto birichino all'insù. Il fregio del portico della cappella Pazzi fu, secondo l'Albertini, eseguito da Donatello e da Desiderio; e si è notato lo stile di quegli nell'ardimento dei tratti fisionomici, nel modo con cui s'aprono le bocche e in quello particolare di sprofondarsi dell'occhio per la soppressione dell'iride. Eppure, benchè Donatello non sia certo estraneo alla concezione di quelle vaghe testine, la esecuzione spetta interamente a Desiderio, tanto per la grande conformità di tutte, quanto per le guance pienotte, le carni tenere, le dolcezze proprie de' suoi fanciulli, simili del resto ad altri che spuntano tra gli ornamenti della tomba del Marsuppini, ad esempio, per il modo di forare talvolta gli occhi per la indicazione dell'iride.

Nei busti, e maggiormente in quello di *San Giovannino*, Desiderio da Settignano espresse la sua tenerezza per i fanciulli. Il busto a bassorilievo del Museo Nazionale di Firenze (fig. 269), attribuito sin qui a Donatello, è un capolavoro di Desiderio. Nella testina del fanciullo egli ha reso l'ideale del patrono di Firenze, della Città del Battista, traducendo la laude toscana che lo additava piccolino andar verso il deserto, « gire di selva in selva, in prati e 'n boschi ». Nel

Fig. 269 — Firenze, Museo Nazionale. Desiderio da Settignano. *San Giovannino.*
(Fotografia Alinari).

fanciullo nutrito di miele e di locuste, dal capo coperto come dal vello d'un agnellino, dagli occhi grossi e miti dell'agnellino, il vento spira tra i capelli, sulle guancie emaciate si

Fig. 270 — Vienna, Collezione Benda. Desiderio da Settignano: Busto di un putto.

suggellano i rigori del freddo e del digiuno, dalla boccuccia semiaperta esce un lamento come un belato. Desiderio da Settignano in quella rappresentazione del San Giovanni

s'attenne agli esemplari di Donatello; ma nelle altre che fece poi dello stesso Santo, il fanciullo si presentò più signorile d'aspetto, pettinato, accarezzato da mano materna. Egli non riflette in seguito nel volto de' suoi fanciulli il sentimento

Fig. 271 — Firenze, Casa Martelli: Desiderio da Settignano: *San Giovanni*. (Fotografia Alinari).

drammatico donatelliano; i suoi adolescenti non sono più gli abitatori del deserto, non vengono dalle selve, ma dalle stanze a verdura d'una gentildonna fiorentina, cullati negli agi della vita. Colorì, sfumò delicatamente, dette trasparenza alabastrina alle carni soavissime de' suoi fanciulli; e i marmi

prendono riflessi di luce, gradi differenti di chiaroscuro nelle superficie levigate or più, or meno, ossee o morbide, liscie o velluttate, opache o lucide. Con quanto amore Desiderio accarezzò la forma del fanciullo Gesù nella chiesa dei Van-

Fig. 272 — Parigi, Collezione Arconati-Visconti.
Desiderio da Settignano: Tondo col *Redentore* e *San Giovannino*.

chettoni a Firenze, quel busto di bambino, ancora assonnato, che si alza su come dalle coltri; e che bel sorriso nel putto della Collezione Benda di Vienna (fig. 270), affatto simile a uno dei reggistemma del monumento Marsuppini! La camiciuola lascia in evidenza le spalle tornite, le carni lattee; egli ride e la lingua sporge tra i bianchi dentini; due fossette si formano nelle gote fiorenti e gli occhi si stringono

per gioia. Nel busto di *San Giovanni* di Casa Martelli (fig. 271) ritroviamo il fanciullo uscito dal palazzo fiorentino, dalla famiglia signorile e lieto d'affetti, come nel bambino Gesù della Collezione Dreyfuss a Parigi.[1] Il piccolo *Redentore* e *San Giovannino* si rivedono entro un tondo (fig. 272), in un bassorilievo a stiacciato della Marchesa Arconati Visconti in quella città,[2] con le carni tenere, le labbra delicate, gli occhi amorosi, i capelli fini come di seta, mossi dalle aure di primavera, le manine sottili rettangolari. I bambini sempre floridi, pieni di grazia, ritornano nel camino in pietra serena del Victoria and Albert Museum proveniente da una villa a San Miniato (fig. 273),[3] ritornano nelle braccia materne in un bassorilievo della Pinacoteca di Torino,[4] in un altro della Collezione Foule a Parigi, in quello all'angolo del palazzo Panciatichi a Firenze, modello d'uno stucco tutto dorato su fondo azzurro nel Kaiser Friedrich-Museum di Berlino.[5]

Fig. 273 — Londra, Victoria and Albert Museum
Desiderio da Settignano: Partic. d'un camino.

[1] Una testina simile è nella Biblioteca Nazionale di Parigi, un'altra nel Museo d'Avignone.

[2] Cfr. MOLINIER in *Les Arts*, Paris, 1902, pag. 38. — M. DE VASSELOT in idem, 1905, pag. 17.

[3] Un altro camino nel Museo di Faenza è assegnato dubitativamente a Desiderio.

[4] Una copia fatta tardi, non contemporanea come è stato supposto, si vede della stessa *Madonna* nella Collezione Fortnum a Oxford.

[5] Non cito la *Madonna col Bambino* della Collezione Fortnum in Oxford, scultura a mio modo di vedere falsissima, nè l'altra assai dubbia della Collezione Dreyfus, nè la

Tali erano le immagini che le donzelle italiane del '400 portavano nel corredo nuziale, nella casa dello sposo, tra gli arazzi a verdura, tra damaschi e velluti a melagrane, ornati d'oro e d'azzurro. Spesso le belle Madonne di Desiderio furono riprodotte in istucco; e si diffusero dovunque in istampe alterate, colorite, ritocche, senza più la vivezza e la freschezza primitiva. Vedasi ad esempio la copia in istucco della *Madonna* della Pinacoteca torinese, nel Museo di Berlino, con molte finezze venute meno, con le mani che hanno perduta l'intima struttura, con le pieghe più semplici e meno varie, e tuttavia con una gaia coloritura che ha corretto quel mascherarsi delle forme vive di Desiderio da Settignano.

Oltre i bambini e le Vergini sante egli scolpì Madonne terrene[1] con quella grazia che il Vasari definì « dono veramente celeste, che piove veramente sulle sue cose, che esse portano seco tanta leggiadria e tanta gentilezza, che esse tirano a sè non solamente quelli che intendono il mestiero, ma molti altri ancora che non sono di quella professione ». Tra i busti muliebri cita il Vasari quello di Marietta Strozzi, « la quale essendo bellissima, gli riuscì molto eccellente » : oggi è vanto del Museo di Berlino (fig 274), insieme con un altro di Desiderio stesso, supposto di una Principessa urbinate (fig. 275), proveniente da Casa Barberini, e quindi probabilmente tolta dai Cardinali di questa casa dalla reggia dei Montefeltro ove stettero in qualità di Legati. Un terzo busto di donna sconosciuta è nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 276).[2] Tutti, specialmente la cosidetta *Principessa*, rappresentano la donna

---

moderna *Santa Cecilia* di Lord Wemys a Londra, nè il busto di giovinetto dai contorni evanescenti presso Ch. Robinson a Londra.

[1] Molto si è discusso sull'attribuzione di parecchi busti, già ascritti o a Desiderio, o a Francesco Laurana. Ne parleremo particolarmente in seguito, trattando di quest'artista (cfr. intanto W. Bode, *Desiderio da Settignano und Francesco Laurana* in *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, 1888-1889, IX-X). — Wölfflin, *Desiderio da Settignano* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1893, nuova serie, tomo IV).

[2] A Berlino, nel Kaiser Friedrich-Museum, si assegnano a Desiderio due busti muliebri in istucco, uno con gli occhi grossi e stretti al naso, l'altro che manca della delicatezza del maestro (cfr. Bode, *Florentiner Bildhauer* cit.). Per molte ragioni neppure riteniamo autentico il busto pubblicato dal Bode stesso, a pag. 236, come esistente presso il Principe Strozzi in Firenze.

con le sue lusinghe di grazia per la natura e per il costume. La *Principessa*, accuratamente acconciata, graziosamente su-

Fig. 274 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Desiderio da Settignano: Busto supposto di Marietta Strozzi.

perba, fa pensare alla Corte urbinate più che mai fiorita, anche se nessuna ragione iconografica giustifichi il titolo che fu dato alla perfetta signora.

Fig. 275 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Desiderio da Settignano: Busto supposto d'una Principessa d'Urbino.

Una volta sola il maestro, che rifuggì dal ricorrere all'antico e dall'ornare il suo stile, diciamo così, di citazioni classiche, eseguì il busto di *Giulio Cesare* in bassorilievo, ora nel Museo del Louvre (fig. 277). Non pare di marmo, ma di fine pasta; e l'antico non c'entra punto nella fattura, nelle penombre di quelle carni, nell'espressione. Quella testa laureata è attribuita a Donatello, ma ciò è semplicemente un segno dell'accostarsi di Desiderio al maestro, nelle forme de' più antichi suoi bassorilievi, come questo, il *San Giovannino* del Museo Nazionale di Firenze, la *Madonna* della Pinacoteca di Torino.

Alla fine della breve vita, Desiderio cominciò una *Santa Maria Maddalena*, in Santa Trinita di Firenze, la quale, rimasta incompiuta per la morte sopravvenuta, fu poi condotta a termine da Benedetto da Maiano. Come Donatello, concepì vecchia la Santa, avvolta nella capigliatura, ma non disfatta dagli anni e dalla penitenza, non ridotta allo stato selvaggio; la figurò quale una delle Marie pietose che s'avvicina al sepolcro di Cristo, con il vaso d'unguento nelle mani. La bellezza non è spenta ne' nobili lineamenti dimagrati, nella piccola bocca che si lagna. Non forme crude, non espressioni tetre nel lirico Desiderio, che Giovanni Santi, padre di Raffaello, chiamò: « Il bravo Desider sì dolce e bello ». Morì a 36 anni, quando per lui era consacrata la gioia della maternità nelle Madonne de' tabernacoli, e sorridevano i fanciulli tra i fiori e le ghirlande nelle chiese, e splendevano orgogliose di giovinezza, dispensatrici di grazie, le sue gentildonne fiorentine.[1]

* * *

Tra gli aiuti padovani di Donatello, va annoverato Urbano da Cortona,[2] che nel 1451 trovavasi a Siena e si obbligava a fare due statue, che poi non eseguì, per la loggia

[1] Di Desiderio sono inoltre lo scudo de' Gianfigliazzi nel palazzo di questa famiglia in Firenze, e probabilmente il bassorilievo di un *San Girolamo* nella raccolta Von Liphardt a Dorpat, nella Livonia.

[2] Paul Schubring, *Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi*, Strassburg, 1903.

Fig. 276 — Firenze, Museo Nazionale.
Desiderio da Settignano: Busto di gentildonna — (Fot. Alinari).

Fig. 277 — Parigi, Museo del Louvre. Desiderio da Settignano: *Cesare*.
(Fotografia Alinari).

di San Paolo, e, con l'aiuto di Bartolomeo suo fratello, una cappella nel Duomo dedicata alla Madonna delle Grazie, cappella rinnovata nel '600. Rimangono alcuni rilievi sotto

Fig. 278 — Siena, Opera del Duomo. Urbano da Cortona: Simbolo evangelico. (Fotografia Alinari).

il sepolcro di Tommaso del Testa, il simbolo dell'Evangelista Matteo e la storia dell'*Annuncio della morte a Maria* nell'Opera del Duomo. Nel simbolo evangelico (fig. 278), Urbano da Cortona tenne a modello quello che fu eseguito

sotto la direzione di Donato nella chiesa del Santo a Padova, ma ingrossò tutto, trasformò la piccola banda che s'aggira

Fig. 279 Siena, Opera del Duomo. Urbano da Cortona: *San Bernardino*. (Fotografia Alinari).

intorno al capo dell'angiolo simbolico in una corona d'alloro enorme, le lunghe gracili braccia in gonfie e schiacciate, le mani dalle affusolate dita in larghe e inerti, il libro in una tavola; segnò materialmente con punti e croci le stole incro-

ciate, scalpellò senza le sottili increspature la tunica, attaccò al dorso dell'angiolo le ali non più pronte al volo. Il tagliapietra volgare si è poco giovato degl'insegnamenti di Donatello: appiana, sforacchia, fa sottosquadri ai marmi, che restano scalpellati a fatica e ignobili. Nè il rilievo (fig. 279), che fece poi, dopo la beatificazione di San Bernardino (1452), mostra Urbano sotto migliore aspetto: l'angiolo che pro-

Fig. 280 — Siena, San Francesco. Urbano da Cortona: Sepolcro di Cristoforo Felici.

tende la corona sul capo del santo è di una goffaggine estrema, tutto rannicchiato nell'aria; gli angioli ai lati escono da calici di fiori come da bocciuolo metallico di lampadario; il toro evangelico in alto è mostruoso. Nè infine ci appare rinnovato, anche dopo molti anni, dopo riveduto e assistito Donatello a Siena, quando eresse il monumento di Cristoforo Felici, in San Francesco (fig. 280), formato da una cella rettangolare, col defunto entro disteso, retta da pilastrini, sui quali si innalza la trabeazione, con l'alto fregio adorno da genietti volanti che tengono corone. Questi biforcano le gambe legnose, entro le corone stanno enormi maschere, il defunto con lucco

dottorale è una figura enfiata, con le due mani sovrapposte sul petto in modo da mostrare che Urbano nel farle non sapeva a quale santo votarsi. Nella rassegna delle fatiche del povero scalpellino[1] dobbiamo aggiungere un banco nel Casino de' Nobili a Siena con le scolastiche allegorie, una Madonna nel palazzo Saracini, un soprapporta a Santa Caterina, stemmi con la lupa romulea per il palazzo comunale di Massa Marittima, la Sibilla Persica nel pavimento del Duomo di Siena.[2]

* * *

Niccolò di Giovanni Cocari fiorentino, lo scultore che lavorò nel 1443-44 per la facciata della chiesa del Santo a Padova, e nel 1448-49 per l'altare condotto da Donatello, subì il fascino di questo maestro e si apparò alla classica, pur mantenendo le forme che sembrano sbalzate in metallo dagli Squarcioneschi, coi quali visse tra le antenoree mura, e le pieghe delle vestimenta in essi consuete, disegnantisi in ovali e in cerchi, e la decorazione a festoni di frutta e fiori, propria di tutta la scuola dello Squarcione.[3]

Il tagliapietra fiorentino, intento a eseguire lavori nella chiesa del Santo, è il medesimo che nel 4 gennaio 1468 si fece rappresentare da Coriolano di Pietro Cippico a Traù nella stipulazione del contratto col procuratore del Capitolo della Cattedrale, e si obbligò a condurre insieme con Andrea Alessi la nuova cappella dedicata al patrono della città, Beato Giovanni Orsini vescovo. La sua educazione padovana è provata non solo da un trittico in pietra (fig. 281), presso la porta d'entrata nell'interno del duomo di Traù, tutto impregnato di sentimento squarcionesco, ma anche dal monumento di Giovanni Sobota, in San Domenico di quella città (fig. 282), recante la data MCCCCLXVIIII. In esso sono

---

[1] Cfr. intorno all'artista, MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 266, 271, 273, 297, 298, 309, 339, 347, 348, 377, 379, 459, 460, 461.

[2] Lo SCHUBRING, op. sudd., aggiunge altre opere che difficilmente possono attribuirsi a Urbano da Cortona: di alcune sue a Perugia diremo in seguito.

[3] Per altri particolari cfr. *La scultura dalmata del XV sec.* (*L'Arte*, 1908, pag. 113 e seg.).

particolari che richiamano di continuo l'arte di Donatello, quali le candeliere con vasi dal collo a scanalature ne' pilastri laterali e nella lunetta, dall'una e dall'altra parte della *Pietà* espressa nel modo drammatico insegnato dal grande maestro fiorentino. Il sepolcro del Sobota richiama anche due monumenti della chiesa del Santo, quello di Erasmo da Narni detto

Fig. 281 — Traù, Cattedrale. Niccolò di Giovanni fiorentino: Trittico in pietra.

il Gattamelata, e quello di suo figlio Antonio († 1456) nella prima cappella della navata a destra, supposti opera giovanile del Bellano,[1] invece con tutta probabilità di Bertoldo.

Nel monumento Sobota, dentro una larga nicchia centinata, sta il sarcofago poggiato sul dorso di due leoni; nel fondo della nicchia, l'arma del casato; nella lunetta, la *Pietà* con figure che paion di metallo e con vesti di rame battuto; nella chiave dell'arco, una mensola col Redentore benedicente, in piedi sul riccio di essa. Donatelliani sono i due putti che tengono sciorinato l'ampio cartello sulla faccia

[1] Burckhardt — Bode — Fabriczy, *Der Cicerone*, ed. cit., pag. 479.

anteriore dell'urna; più popolari che non in Donatello, quantunque da lui ispirate, le figure della *Pietà*, mancanti del fondamento classico, con le membra convulse, ma senza la

Fig. 282 — Traù, San Domenico. Niccolò fiorentino. Tomba di Giovanni Sobota.

grandezza eroica, senza la profondità degli affetti. Uno degli assistenti ai funeri di Cristo si porta le mani chiuse simmetricamente alla faccia; altri protendon la testa come per vedere un'ultima volta la salma divina; Maddalena torce

in alto le braccia. Insomma Niccolò traduce meschinamente il poema del dolore, il dramma donatelliano. Nè si mostra saldo nel disegnare e nel costruire uomini e cose: le sue candeliere stanno male sulle basi poligonali, per il tentativo di scorcio non riuscito al tagliapietra che s'industriava a rispecchiare all' ingrosso quanto aveva veduto. In ogni modo, il trittico già indicato corrisponde per forma alla *Pietà* del sepolcro Sobota, benchè alquanto più antico, più duro, con sottosquadri più forti. Ma pure nella *Pietà* si rivedono le pieghe ovoidali e i segni taglienti nelle vesti delle figure del trittico. E come ne' pilastrini scanalati di questo, così nelle cornici, nelle mensole del sepolcro si mostrano le forme classiche padovane determinate da Donatello, penetrate in Dalmazia per mezzo di Niccolò fiorentino.

Circa del tempo del monumento Sobota è la lunetta sulla porta dell'Ospedale militare di Spalato. Rappresenta pure la *Pietà*: Maria che tiene sulle ginocchia la salma cadente del Figlio. Basti osservare come si disegna appuntita l'articolazione del braccio sinistro della Vergine e grossa la linea del contorno del manto, per trovare alcuni evidenti riscontri tra le due *Pietà*. Il tipo di Cristo corrisponde a quello del Crocefisso intagliato in legno nel Duomo di Traù (fig. 283), così sparuto, così disseccato e così debolmente imitato dal Cristo di Donatello nella chiesa del Santo.

Per mezzo di queste opere si comprende la parte avuta da Niccolò fiorentino nella cappella Orsini del Duomo di Traù, e si distingue da quella dell'Alessi. Era vescovo allora di quella città Jacopo Torlono, il cui nome è inscritto nella pietra tombale, oggi assai logora, posta presso l'entrata della cappella Orsini (fig. 284): si vede figurato steso sul fondo d'una cassa, col capo poggiato ad un largo cuscino e con le mani conserte sul petto; alla sua destra è disposto diritto il pastorale. Nella pietra tombale sì semplice, la testa del vecchio vescovo, con forti linee, spicca potente; ed è pur questa l'opera del donatelliano rude e imperito, di Niccolò

fiorentino, che è facile riconoscere nelle onde logore del paludamento vescovile.

Abbiamo detto che il 4 gennaio 1468 Andrea Alessi da Durazzo e Niccolò, rappresentato da Coriolano Cippico, si obbligarono [1] a traforare, fra un pilastro e l'altro, il muro

Fig. 283 — Traù, Duomo. Niccolò fiorentino. Crocefisso in legno.

della navata sinistra del Duomo, dove stava l'altare di Santa Orsola, e, formati due pilastrini ne' lati dell'accesso alla cappella da costruirsi in onore del Beato Giovanni Orsini, a volgere su di essi un arco a pieno centro e abbellirli di

[1] Kukuljević nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler* compilato dal Thieme e dal Becker, I. Leipzig. 1907 (Articolo sull'Alessi riprodotto dal *Kunstler-Lexikon* del Meyer).

Fig. 284 — Traù, Cattedrale.
Niccolò di Giovanni fiorentino: Pietra tombale
del vescovo Jacopo Torlono.

ornamenti scolpiti e di grandi candelabri. Fece difatti Niccolò fiorentino lungo i pilastri grandi candeliere fiammanti, formate di vasi col collo strigilato, corrispondenti a quelli del monumento Sobota; ne' peducci dell'arco altri vasi dal collo a squame ed altri ornamenti; di qua e di là dall'arco, l'*Arcangelo* e l'*Annunziata*. Le pesanti cornici alla classica corrispondono pure al monumento Sobota; e le statue della *Annunciazione* all'impostarsi dell'arco appartengono pure a Niccolò fiorentino. Si obbligavano poi i due maestri di formare la cappella di certa grandezza, a vôlta, e nel mezzo di essa Dio Padre con quattro serafini; e di fatti nella vôlta è l'Eterno, e, nelle formelle rettangolari di essa, vedonsi teste alate di cherubi. Nella cappella dovevano porsi pietre quadrate bianche e rosse delle cave di Voluje per lastricato, due gradini, e su questi l'altare con due angeli nel paliotto a mezzo rilievo, e quattro angioli portanti il sarcofago di San Giovanni di Traù, adorno di quattro scene della vita del Santo. Oggi non si trovan corrispondenze a questi obblighi, essendosi conservato il sarcofago più antico di maniera veneziana e rifatto tutto il resto nel Seicento. Solo la statua del Beato, distesa sul sarcofago, appartiene al tempo della costruzione della cappella. Intorno ad essa, nello zoccolo, dovevansi far correre due cornici scolpite a mo' di quelle del Battistero di Traù, ma meno sporgenti; tra queste, innalzare venti pilastrini; negli spazî intermedi, scolpire porticelle dietro alle quali « statue di putti nudi ». E così fu. Sullo zoccolo tra colonne e pilastri dovevansi affondare nicchioni per collocarvi le statue dei « dodici apostoli e quattro altri santi e la statua del Salvatore con due angeli »; ma il numero delle nicchie fu poi ridotto, anche per la necessità di aprire grandi finestre in quattro spazî dove quattro nicchie si sarebbero affondate. Tra nicchia e nicchia, sull'abaco dei capitelli delle colonne o dei pilastri che le dividevano, si dovevan porre genietti; sulle nicchie e sui genietti si sarebbe tracciata una cornice lungo le pareti di tutta la cappella; sulla cornice, si sarebbero innalzati

Fig. 285 — Traù, Cattedrale. Cappella del Beato Orsini.
Niccolò fiorentino: *San Giovanni Evangelista.*

pilastrini su cui poggiare il cornicione; intorno agli occhi di finestra inscritti ne' quadrati risultanti tra i pilastrini, messi festoni di foglie e frutta; nello sfondo della cappella, entro il lunettone, scolpiti in bassorilievo, l'*Incoronazione di Maria* e un coro d'angioli. E così si fece, evidentemente secondo disegni già presentati dai due artisti, tanta è la corrispondenza delle parole della convenzione col fatto.

Niccolò fiorentino non dette alle figure, come il compagno duracchino, un'espressione tranquilla e melensa, ma le animò, le mosse, e ricercò di più sotto i panni la forma corporea. Le sue teste non sono lunghe, come quelle dell'Alessi, ma di miglior proporzione, quadrate o tonde. A lui ascriviamo la *Incoronazione della Vergine* e, almeno in parte, il Santo Apostolo dalle piccole mani, che sta a destra della statua di *San Giovanni Evangelista* giovane (fig. 285). Di Niccolò sono pure parecchi tra i putti ch'escon con faci, sull'alto zoccolo della cappella, da porticelle socchiuse come di sepolcreti (fig. 286 a 289). Si distinguono dagli altri per la riflessione più diretta dell'arte donatelliana. Sono più fanciulli degli altri, più sinceri, più variati negli atteggiamenti. Uno esce dalla porticina con una grossa face spenta, e ci soffia su per riaccenderla; un altro si porta la mano agli occhi come offeso dalla gran luce della vampa serpeggiante della propria fiaccola; un terzo par ch'esca furtivamente dalla cella sepolcrale; un quarto par che s'arresti a guardare e ad ascoltare.

Ancora incompiuta era la decorazione della cappella Orsini, quando, nel 1472, Niccolò Cocari si recò da Traù a Spalato, e si accinse con l'Alessi a restaurare il campanile del Duomo di quella città.[1] Più tardi, nel 1477, il 1° di luglio, fu scelto a successore di Giorgio da Sebenico nel continuare la costruzione del Duomo sebenicense. Poi non si fa più ricordo del fiorentino apportatore in Dalmazia dell'arte padovana.

[1] Ant. Giuseppe Fosco, *La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Orsini* Sebenico, 1893.

Fig. 286 a 289 — Traù. Cattedrale.
Niccolò fiorentino: Putti nello zoccolo della cappella Orsini.

Tuttavia vi sono altri monumenti che fanno testimonianza dell'arte sua, a Traù specialmente, dov'era domiciliato nel 1477, quando fu chiamato dai procuratori del Duomo di Sebenico. Nel contratto allora stipulato, gli fu data facoltà di attendere ad altre fabbriche per la durata di due o tre mesi ancora; e le fabbriche dovettero essere già inoltrate e nel luogo stesso del suo domicilio. Di lui sono le mensole che

Fig. 290 — Traù, Cattedrale.
Niccolò fiorentino: Mensola dell'architrave
della porta maggiore.

reggono l'architrave della ricchissima porta romanica del Duomo di Traù (fig. 290), adorne di putti vivaci, intenti in una faccia a reggere quali cariatidi il peso sovrastante, pronti nell'altra a sfuggire dal giogo. Gli appartengono pure i medaglioni con angioli recanti il cartello col motto NOSCE TE IPSVM, sull'altissimo architrave della porta del palazzo Cippico (fig. 291); ma probabilmente quelle figure furono eseguite nel primo tempo in cui Niccolò fiorentino stette a Traù, poi che tutto il resto della porta, lavoro d'altri, corrisponde

Fig. 291 — Traù, Palazzo Cippico.
Niccolò di Giovanni fiorentino: Medaglioni nella porta.

alle forme gotiche invalse per opera di Giorgio da Sebenico e portate a Traù dal suo discepolo Andrea Alessi.[1]

In questo luogo, nella Torre dell'Orologio, a destra del tondo finestrone, sono due angeli reggenti uno stemma con una gran zampa crestuta di gallo (fig. 292), quale si rivede a Sebenico, proprio nella mensola dell'arco esterno dell'abside minore a destra. Quello stemma di Traù, appartenente a Niccolò fiorentino, ci è di guida a riconoscere il maestro stesso

Fig. 292 — Traù, Torre dell' Orologio.
Niccolò di Giovanni fiorentino: Angioli reggistemmi.

nel coronamento laterale all'abside suddetta (fig. 293), in cui le forme classiche si sostituiscono alle gotico-fiorite di Giorgio da Sebenico. A lui quindi possiamo attribuire quel fregio di putti addossati l'uno all'altro, reggenti festoni e alcuni in atto di suonare, i quali hanno parecchie reminiscenze donatelliane. L'arte patavina coronò con Niccolò fiorentino l'edi-

[1] Coriolano Cippico rinnovò il palazzo nel 1457, come si apprende da un' iscrizione nell' interno di esso; ed è quel signore che rappresentò Niccolò fiorentino assente nella stipulazione del contratto per la cappella Orsini.

Fig. 293 — Sebenico, Cattedrale.
Niccolò fiorentino Coronamento laterale all'abside minore a destra.

ficio condotto alla veneziana da Giorgio da Sebenico. Come prima si diffusero per la Dalmazia le forme d'arte di questo maestro, così poi le belle cornici padovane-toscane classicheggianti di Niccolò si stesero ai frontespizî delle chiese dalmate, e si volsero lungo gli archi di coronamento e intorno ai quarti di cerchio messi a rinforzo de' timpani nei frontespizî.

Nella loggia veneziana di Traù si può vedere un seguace di Niccolò fiorentino. Vi si ripetono le candeliere toscane; e nelle figure i drappeggi e il loro cadere strizzati a curve sui piedi. La decorazione del seguace di Niccolò si fa gonfia e barocca, tanto che ad alcuno che pose mente in particolare a parti aggiunte o rilavorate, parve secentesca. Sul Leone di San Marco è un globo; su questo siede la *Giustizia*; due angioli stendono cartelli; due Santi, *Lorenzo* e *Giovanni Orsini*, assistono al trionfo di Venezia. Pure nella torre dell'Orologio, prossima alla loggia, scorgesi un seguace di Niccolò nel *Redentore* e nel *San Sebastiano*; e nel paliotto d'altare di San Domenico di Traù se ne osserva un altro nella scultura de' *Santi Girolamo*, *Lorenzo* e *Giovanni Orsini*, entro nicchie fiancheggiate da pilastrini scanalati.

* * *

Giovanni da Pisa, altro aiuto di Donatello, che, secondo l'Anonimo Morelliano, il maestro « menò seco a Padova »,[1] lo abbiamo veduto lavorare intorno agli angioletti musicanti[2] e ai simboli evangelici per l'altare del Santo, e lo vediamo ora nella pala della chiesa degli Eremitani (fig. 294) ricordare la sua educazione a Firenze, ripetendo alla grossa, nel fregio della pala, la composizione della danza degli an-

[1] Lo SCHUBRING (*Urbano da Cortona* cit., pag. 9) lo suppone compagno di Donatello nel lavoro del Crocefisso, e invece i documenti relativi a questo accennano a Giovanni Nani fiorentino, da non confondersi con Giovanni da Pisa.

[2] Per la gran fronte bombata e il breve nasetto potrebbe appartenergli l'angiolo che suona i piatti.

gioli nella Cantoria di Donatello, e riflettere inoltre, nella pala stessa, gli studî fatti durante il proprio lavoro al Santo, e la soggezione all'arte del maestro sovrano. Si osservino

Fig. 294 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Giovanni da Pisa: Altare. (Fotografia Alinari).

le basi de' pilastrini consuete a Donatello; il festoncino dietro il capo della Vergine, come nel fondo delle lastre in bronzo degli angioli musicanti nell'altare del Santo; i bracciuoli del

trono della Vergine con l'adorna testa di sfinge, che già abbiamo veduto in quelli dell'altro della Madonna in quell'altare. I vividissimi putti di Donatello si tranquillano; tutte le figure si addolciscono, divengono melliflue; le pieghe delle vesti imitano le multipli e facili del maestro, ma sono spesso distinte dai tagli grossi; gli occhi sono molto infossati; le lunghe dita si piegano, come abbiamo veduto nel *San Giovanni* di Santa Maria Gloriosa de' Frari, eseguito da Donatello probabilmente con Giovanni da Pisa che, lo sappiamo già, è allungato nelle proporzioni delle figure e un po' disfatto.

Nella cimasa dell'altare, il Dio Padre tra cornucopie intrecciate e festoni legati da fettuccie, alcune tenute da angioli che, stesi bocconi lungo il margine dell'arco scemo, allungano un braccio in giù. Questo metodo di mettere in azione figure, dando loro una funzione nell'apparato decorativo, non si trova così in Donatello. Invero ne' pennacchi delle arcate della Basilica, le quali si disegnano in fondo al bassorilievo del *Miracolo dell'asino*, sono putti con lunghe tube come in un antico arco trionfale; ma ad ogni modo Giovanni da Pisa svolse un motivo artistico a cui Donatello stesso accennò nel tabernacolo dell'Annunciazione in Santa Croce. Uno stesso motivo di angioli sopra arcate in atto di apparatori che dispongono festoni è nello schizzo d'un altare nel Victoria and Albert Museum, assegnato pure a Donatello, [1] opera probabile di Giovanni da Pisa.

Altri saggi dell'attività di questo donatelliano si conservano a Padova: una Madonna col Bambino in bassorilievo (fig. 295), nell'atrio della sagrestia nella chiesa degli Eremitani. Null'altro ci resta del discepolo, che forse accompagnò Donatello a Venezia, dove morì. [2] E il Filarete, nel *Trattato*

---

[1] Semrau in *Festschrift fur Schmarzow*, 1907. — Bode, *Florentiner Bildhauer* citato, pag. 47, e nel *Text* dei *Denkmäler*, pag. 40.

[2] Nel Milanesi, *Documenti* cit., pag. 297, sotto la data del 24 gennaio 1458, si fa parola di Giovanni da Firenze, aiuto di Donatello nel lavoro delle porte del Battistero di Siena. Dobbiamo, si chiede lo Schubring, supporre che quegli sia una stessa persona con Giovanni da Pisa? o invece, chiediamo noi, il fratello di Maso di Bartolomeo, che lavorava nelle porte in bronzo della sagrestia del Duomo di Firenze?

Fig. 295 — Padova. Chiesa degli Eremitani. Giovanni da Pisa: Madonna col Bambino.

d'architettura, scritto tra il 1461 e il 1464, nell'accennare ai maestri che bene si sarebbero potuti invitare per la decorazione della Sforzinda: « un altro », scrive, « ci saria venuto che aveva nome Jovanni, era ancora morto a Vinegia, il quale era buono maestro ». [1]

Altri aiuti di Donatello a Padova furono Francesco del Valente, Antonio di Chelino, Pietro di Martino da Milano e Paolo da Ragusa. Francesco del Valente o del Vagliente, orafo, è il solo maestro fiorentino tra quegli aiuti che lavorarono nell'altare del Santo, e quindi a lui si può ipoteticamente assegnare la Madonna in via Pietra Piana a Firenze (fig. 296), la quale trova riscontro con uno stucco del Museo Civico veronese (fig. 297), recante una *Madonna* identica ad altra del Conte Camerini in Padova. Di qua e di là della Madonna di Verona sono i due angioli con la chitarra e l'arpicordo, quali già abbiamo veduto eseguiti da una stessa mano nell'altare del Santo; ed essi ricorrono anche ai lati della Madonna col Bambino in via delle Fogge a Verona (fig. 298), e, alquanto modificati, in uno stucco, simile ad una scultura in pietra del Museo di Berlino (fig. 299), esistente a Firenze in Raccolta privata. [2] Trattasi dunque d'un maestro che ricorda il suo lavoro nella chiesa del Santo, e che eseguisce in pietra, in terracotta o in istucco Madonne con un senso naturalistico tutto particolare, e i fanciulli divini in età tenera de' suoi prototipi donatelliani, meno forti e meno eroici: tali si mostrano, oltre i citati, un altro stucco del Museo Veronese (fig. 300) e quello del Kaiser Friedrich's Museum, in cui la Vergine, volta a sinistra, adora il Bambino nel presepe. [3] Abbiamo detto che i due angioli musicanti ripetuti nel trittico del Museo Veronese si vedono

[1] Lazzaroni e Muñoz, op. cit., pag. 251.

[2] Cfr. la riproduzione nello Schubring, *Donatello* cit., pag. 87.

[3] Cfr. la riproduzione nel vol. sudd., pag. 168. Indicammo anche (*L'Arte*, 1907, pagina 441) due altre Madonne nel gruppo, una nel Victoria and Albert Museum, una nel Museo Nazionale del Louvre sul fondo di tanti cerchietti con vasi inscritti per entro. Ma ora dubitiamo della giustezza della classificazione.

Fig. 296 — Firenze, Via Pietra Piana. Scuola di Donatello: Madonna col Bambino.
(Fotografia Alinari).

Fig. 297 — Verona, Museo Civico. Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e angioli.

ai lati di una Madonna in via delle Fogge a Verona, la quale trovasi in differenti stampe, due a Berlino, la prima nel Museo, la seconda presso von Beckerath, una nel Museo del Louvre, un'altra nel Museo Nazionale di Firenze, proveniente da Venezia, attribuite a Donatello stesso.

La Madonna di via delle Fogge, nonostante i soliti due angioli suonatori ai lati, ci appare più grandiosa, profonda

Fig. 2 8 — Verona, Via delle Fogge.
Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e angioli.

per espressione, non senza qualche influsso mantegnesco, come la *Madonna Davillier*, nel Museo del Louvre a Parigi, e l'altra nel Kaiser Friedrich's Museum (fig. 301). Siamo davanti a forme più evolute dello stesso maestro del quale abbiamo già discorso, o a forme d'altro suo compagno di lavoro e d'intenti, che applicò le proprie ricerche nell'orbita delle forme superiori di Donatello?

Di Antonio di Chelino sappiamo che, dopo la partenza da Padova, fu chiamato a lavorare nell'arco d'Alfonso I

Fig. 299 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Scuola di Donatello: Madonna col Bambino.

d'Aragona a Napoli, dove lo troviamo nel 1457, insieme con Isaia da Pisa, Pietro da Milano, Domenico Gagini,

Francesco Laurana, Andrea dell'Aquila e Paolo Romano.[1] E nel *Trattato d'architettura*, fra gli artisti da invitare alla

Fig. 300 — Verona, Museo Civico.
Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e angioli.

decorazione dell'ideale cittadella Sforzinda, il Filarete ricorda

[1] C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen* cit. — Id., *Antonio di Chelino da Pisa* (*L'Arte*, 1906, pag. 442-445). Non ci associamo però al parere del Fabriczy che mette al confronto nell'*Arte* due Madonne donatelliane dissimili, trovando tra esse simiglianze esistenti solo nella derivazione donatelliana comune.

che « da Pisa ci furono due, l'uno ebbe nome Antonio, l'altro Isaia ».[1] Il che farebbe credere, nonostante che il Filarete sia stato molto capriccioso nella scelta, che Antonio di Chelino godesse di onorata fama. Anche la testimonianza di Matteo Palmieri concorre a ritenere degnissimo l'artista, quando a lui appunto, come sembra, si riferisca l'accenno a un tale Antonio da Pisa, che fioriva nel 1461 a Foligno, *gemmarum pretiosorumque lapidum sculptor.*[2] Nell'arco Aragonese un fregio ricorda particolarmente gli angioli musicanti dell'altare del Santo, ben distinti dalle decorazioni descritte di Isaia da Pisa e di Andrea dell'Aquila. Si vedono parecchi putti ignudi saltare, mentre un loro compagno tibicino suona, alzandosi in punta di piedi come fa quello prototipo di Donatello a Padova (fig. 302). La schiera lieta di quei puttini sgambettanti vedesi nel fregio sul binato destro del primo ordine dell'arco.

Fa riscontro sul binato sinistro del medesimo ordine un altro fregio (fig. 303), che potrebbe essere della stessa mano del fine donatelliano, anche per la forma dei putti che tengono festoni; e nel basamento del binato destro vi sono teste alate d'angioli sopra encarpi annodati alle anse di vasi donatelliani (fig. 304). Tutto questo potrebbe essere opera di Antonio di Chelino pisano, ben più prossimo a Donatello che non Andrea dall'Aquila, e richiamante le forme decorative dell'altare del Santo a Padova, in cui aveva veduto disegnare e lavorare i grandi esemplari della scultura.[3]

Se, come sembra, ragionando per esclusione, ad Antonio di Chelino si possono assegnare le sculture citate, non sarà

---

[1] Lazzaroni e Muñoz, op. cit., pag. 251.

[2] Mattia Palmieri, *De temporibus suis* in *Rerum Ital. Script.*, I, pagina 314. — Müntz, *Les Arts à la cour*, ecc., II, pag. 114. — Zippel, *Artisti alla Corte degli Estensi nel Quattrocento* (*L'Arte*, 1902, pag. 404-406). Lo Zippel si prova a identificare Antonio da Pisa con un pittore il quale ritrasse Lionello d'Este, ricordato dal Carbone: il che non sembra possibile.

[3] A Napoli, nel Museo di San Martino, vi è un'opera che può richiamare le sculture donatelliane dell'arco. È tutta una serie di testine tonde tra cespi d'acanto. Si vede nella base d'un pulpito trecentesco proveniente da San Lorenzo, con un cartello che lo dice « composto di elementi più antichi (!) messi insieme nel '400, sec. XIV » (!)

Fig. 301 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Scuola di Donatello: Madonna col Bambino.

possibile attribuirgli la terracotta già ornamento della villa di Costozza presso Vicenza, nè l'altra dissimile di Madonna, con occhi grandi e con le pieghe non metalliche come nella prima, ma bagnate e strizzate, posseduta dal Conte Camerini a Piazzola presso Padova.[1]

Di Pietro di Martino da Milano, che, secondo il von Fabriczy, è una stessa persona con Pietro di Giovanni di Martino da Viconago e quindi anche con Pietro di Giovanni da Como, sappiamo che lavorò « in sulle pietre del pilastro »,

Fig. 302 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona, Antonio di Chelino: Fregio.

ossia del basamento del Gattamelata, nel 1447.[2] Prima fa una breve apparizione a Siena, per scolpire nella tomba del vescovo Bartoli (1445-46),[3] poi a Orvieto, dove lavora « in la logia » del Duomo (1449-1453),[4] a Roma (1452-53),[5] nel palazzo dei Rettori a Ragusa (1452?),[6] donde Alfonso d'Ara-

---

[1] Cornel von Fabriczy (*Antonio di Chellino* cit., ne *L'Arte*, pag. 442-445) propone quelle attribuzioni ad Antonio di Chelino, che noi non ammettiamo così come non possiamo ammettere di questo maestro le altre opere, così differenti tra loro, che quell'A. gli assegna con confronti stilistici incompleti e incertissimi.

[2] Gloria, op. cit., pag. 7.

[3] Milanesi, *Documenti* cit., II. pag. 223.

[4] A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, 1879, I, pag. 15. — L. Fumi, op. cit., pag. 77, 78, 489.

[5] Müntz, *Les Arts* cit., I, pag. 89, 146, 148, 149, 150 e 200.

[6] Cornel von Fabriczy, *Neues zum Triumphbogen Alfonsos I* (*Jahrbuch* cit., 1902, Heft I). L'A. crede errata la data del 1452; e può darsi, ma dubitiamo molto che si possano riferire tutti i documenti prodotti dal von Fabriczy allo stesso Pietro scultore.

gona lo trasse per l'edificazione dell'arco di Castelnuovo, come diremo in seguito, trattando dei maestri dell'Italia settentrionale.

Di Paolo di Antonio da Ragusa che, *garzone* o *lavorante* di Donatello a Padova nel 1447, ricevette due pagamenti,

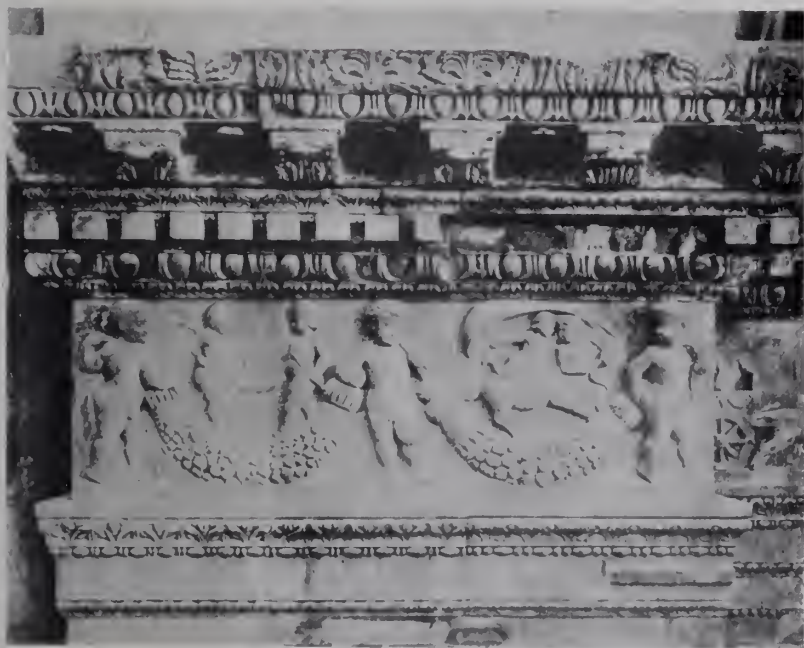



Fig. 303 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Antonio di Chelino: Fregio.

uno de' quali alla presenza di Francesco Squarcione,[1] nessuna opera, ad eccezione di due medaglie, ci chiarisce il carattere artistico. Si pensa a lui vedendo i peducci su cui s'imposta l'arco della porta d'entrata nel palazzo de' Rettori a Ragusa, perchè nelle figure che li adornano scorgonsi molti richiami ai putti musicanti che si stavano eseguendo per il Santo, quando Paolo d'Antonio fu a Padova. Vero è che anche Michelozzo lavorò nel palazzo, ma la forma donatel-

[1] Gloria, op. cit., pag. 9, documento del 21 nov. 1447.

liana delle figurette de' peducci è più viva e fresca che non in lui. Si vedono putti che suonano un organo e una tromba adorna di pennone; tre guerrieri ignudi con lance e scudi; putti sonanti in corsa; un atleta che abbraccia e bacia sulla fronte una donna ignuda, mentre un gnomo alato fugge via. Le composizioncine, eseguite come in creta, facilmente e rapi-

Fig. 304 — Napoli Arco d'Alfonso d Aragona.
Antonio di Chelino: Ornati del basamento del binato destro.

damente, sembrano abbozzi di placchette, fissati nel bronzo invece che nel marmo. Ma non abbiamo alcun dato per determinarle come di Paolo di Antonio da Ragusa. Si pensa naturalmente a lui, al lavorante donatelliano, nel vedere la porta del palazzo de' Rettori nella città che gli dette i natali; ma perchè, s'egli fosse stato a lavorare colà, quei Rettori avrebbero chiamato Pietro da Milano, poi Michelozzo e Giorgio da Sebenico? Che poi egli abbia avuto rapporti con Francesco Laurana può supporsi guardando le due medaglie da

lui gettate, una di Alfonso d'Aragona, l'altra di Federigo da Montefeltro, eseguita, contrariamente a quanto pensa l'Armand,[1] quando il Conte d'Urbino prese il titolo di Duca, cioè nel 1474. I due artisti forse si trovarono a Napoli, prima al servizio aragonese e quindi a Urbino sulla fine di quell'anno. Altro non si può dire del medaglista che lavorò a Napoli e ad Urbino, oggi forse confuso insieme con tanti altri nell'indicazione generica di scuola donatelliana.[2]

* * *

La grande schiera dei donatelliani in Padova servì a diffondere per il Veneto e la Dalmazia, la Lombardia e l'Emilia il verbo del maestro del Santo, solennemente bandito da' suoi esemplari stessi, dalla Basilica. Padova, come abbiamo detto, si parò alla donatelliana, e nel Bellano, di cui diremo in seguito, ebbe un continuatore dell'arte del maestro. Prima della venuta di Donatello a Padova, appena si può accennare alla grandiosa arcaistica statua di *Santa Giustina*, nella sagrestia di questa chiesa, molto studiata ne' minuti particolari della cintura, della corona e del giglio, nella lunga chioma cadente dietro gli omeri, nella bocca fine, negli occhi mandorlati, nelle mani morbide, nelle gonfie pieghe delle vesti imbottite. È pure da ricordare un saggio di plastica popolare nella terracotta policromica del Museo Civico, rappresentante *Sant'Alò* maniscalco e una *Diavolessa*; ed anche nella cappella a sinistra dell'altar maggiore agli Eremitani una Madonna col Bambino, in terracotta, non senza influssi tedeschi.

Ma Donatello attrasse e unì tutte le forze artistiche pa-

---

[1] ARMAND, *Les médailles italiennes de la Renaissance*, Paris, 1883-1887.

[2] Il medaglione di Federico II di Montefeltro, che l'ARMAND nel suo II volume ritenne probabilmente d'un artista moderno, vedesi in una bella prova, veramente autentica, nel Museo Oliveriano a Pesaro. Nel rovescio, specialmente ne' putti reggenti un clipeo (sopra cui spiega le ali sul globo e tra cornucopie l'aquila coronata portante lo stemma dei Montefeltro), si notano caratteri donatelliani. Sarebbe questo medaglione opera di Paolo da Ragusa? Il rovescio è imitato da un altro di medaglia di Federigo da Montefeltro, attribuito a Donatello, opera invece della scuola. (Cfr riproduzione della medaglia ne *L'Arte*, 1901, pag. 202).

dovane. A Santa Giustina, nella porta che mette al cosidetto *pozzo*, sono ornati di un donatelliano; ai Servi, una Madonna attribuita a Donatello, ma a lui posteriore; stucchi e placchette in bronzo donatelliane si disseminarono da Padova per ogni dove.

Venezia accolse Donatello stesso e Giovanni da Pisa; ma tranne il *San Giovanni Battista* in legno, già descritto, eseguito in comune dai due, nessuna lor traccia rimane nella città della Laguna. Si è indicata come di Giovanni una Madonna donatelliana in terracotta (fig. 305), nella chiesa di Santa Maria Mater Domini, dove fu portata più di mezzo secolo fa dall'antico palazzo Giovanelli:[1] è troppo grandiosa per Giovanni da Pisa, della stessa mano dell'altra grande Madonna in stucco attribuita a Donatello nel Kaiser Friedrich's Museum. L'identica testa del divin Bambino nel gruppo in Venezia e di un angiolo nel fondo di quello in Berlino; l'identica mossa del braccio sinistro del Fanciullo nei due gruppi ci persuade che entrambe le opere appartengono a un seguace di Donatello, sin qui indeterminato, che lasciò le sue nobili produzioni a Venezia.

Un'altra scultura a Venezia, tra quelle più direttamente eseguite sotto l'influsso donatelliano, è una gran lastra marmorea nella facciata di San Zaccaria (fig. 306), la quale in tutta l'ala destra è parata alla toscana. Essa forma una gran cartella rettangolare con quattro putti reggifestoni agli angoli, divisa nel mezzo in due parti quadrate, con medaglioni in ogni parte circondati d'alloro, contenenti due profeti scontorti entro conchiglie. Questa lastra, malamente copiata a sinistra della porta stessa di San Zaccaria, richiama, per gli angioli che l'adornano, quelli ne' due altari nella crociera della Basilica di San Marco, altari donatelliani nella decorazione, non nelle statue di *San Paolo* e di *San Giacomo*, posteriori al resto,[2]

[1] GIULIO CAROTTI, *Una Madonna inedita della scuola di Donatello in Venezia* (Nozze Corniani-Colombo, Milano, 1898). — CORNEL VON FABRICZY, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 19[illegible]1 — BURCKHARDT-BODE-FABRICZY, *Der Cicerone*, ed. cit.

[2] Il CATTANEO (*La Basilica di San Marco*) produsse un documento (n. 877) che fu-

Fig. 305 — Venezia, Santa Maria Mater Domini. Scuola di Donatello: Terracotta.

e fatti eseguire da Cristoforo Moro, come è detto dalle iscrizioni a ricordo del *duce inclytissimo et pientissimo.*

Poco altro ricorda a Venezia il primo penetrare de' donatelliani: due genietti reggenti festoni e un terzo con uno scudo abraso sotto l'arco inflesso della porta del palazzo ora Contin, nel campo di Santa Maria Formosa; altri due angioli assistenti una Madonna sopra una delle porte minori

Fig. 306 — Venezia, San Zaccaria.
Scuola donatelliana: Lastra marmorea nella facciata.

della sagrestia di Santo Stefano. Infine qui può rammentarsi il paliotto dell'altare di San Trovaso (fig. 307-309), opera supposta di Donatello, di Antonio Rizzo, di Pietro Lombardi, alla quale si sono associate, sotto il nome di Maestro di San Trovaso, altre opere differentissime del Kaiser Frie-

rebbe ascrivere le due statue a Danese Cattaneo, che le eseguì intorno il 1560. — Il Paoletti (*L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, II, Venezia, 1893, pag. 160) contraddice a quell'opinione, che invece ha fondamento, non solo nella notizia d'archivio, ma nello stile delle due statue, assolutamente senza riscontro nel '400, nonostante la imitazione dell'antico che lo scultore si propose.

drich's Museum di Berlino, del Museo Archeologico di Milano, ecc.[1]

Vedonsi nel mezzo del paliotto angioli recanti gli strumenti e i segni della Passione; ne' lati, altri che mestamente

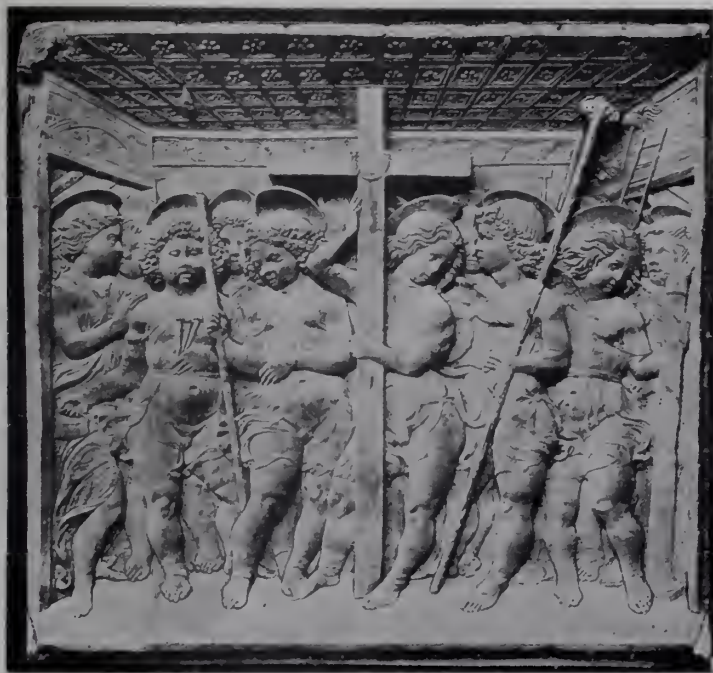



Fig. 307 — Venezia, San Trovaso. Agostino di Duccio: Paliotto.

cantano e suonano. Tutti hanno larga la testa, con le chiome

[1] Il paliotto di Berlino è un'imitazione di quello di San Trovaso, non una replica dello stesso artista (v. la riproduzione in PAOLETTI, op. cit., II, pag. 157, e nella *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche* bearbeitet von W. BODE und HUGO VON TSCHUDI, Berlin, 1888, fig. 172, tav. XI): basti osservare, per convincersene, la differente proporzione degli angioli. Il tabernacolo del Museo Archeologico di Milano (riproduzione in PAOLETTI, op. cit., II, pag. 159, e in FRANCESCO MALAGUZZI, *Gio. Antonio Amadeo*, Bergamo, 1904, pag. 89) è ancora d'un altro stampo. Il *Sant'Angelo Raffaele* sulla porta della chiesa omonima, indicato dal *Der Cicerone* (ed. cit., II, pag. 506) come esprimente uno stesso indirizzo artistico del Maestro di San Trovaso, è invece fatica di scarpellino che segni in ritardo la maniera di Pietro Lombardo. Pure in *Der Cicerone* (idem, id.) è parola di un angiolo nella crociera dei Santi Giovanni e Paolo, come opera dello stesso Maestro di San Trovaso: se è quello posto sull'altare che termina la navata a destra, in angolo con la crociera, trattasi di scultura cinquecentesca, tanta è la pienezza del tutto tondo. Ad altre cose stranamente associate col Maestro di San Trovaso accenneremo in seguito.

a cincinni o arricciate o serpeggianti ne' contorni, tirate sul cranio, cadenti a zazzera; incollate sulle carni le vesti che se ne distaccano come pennacchi curvi sui fianchi. Fine,

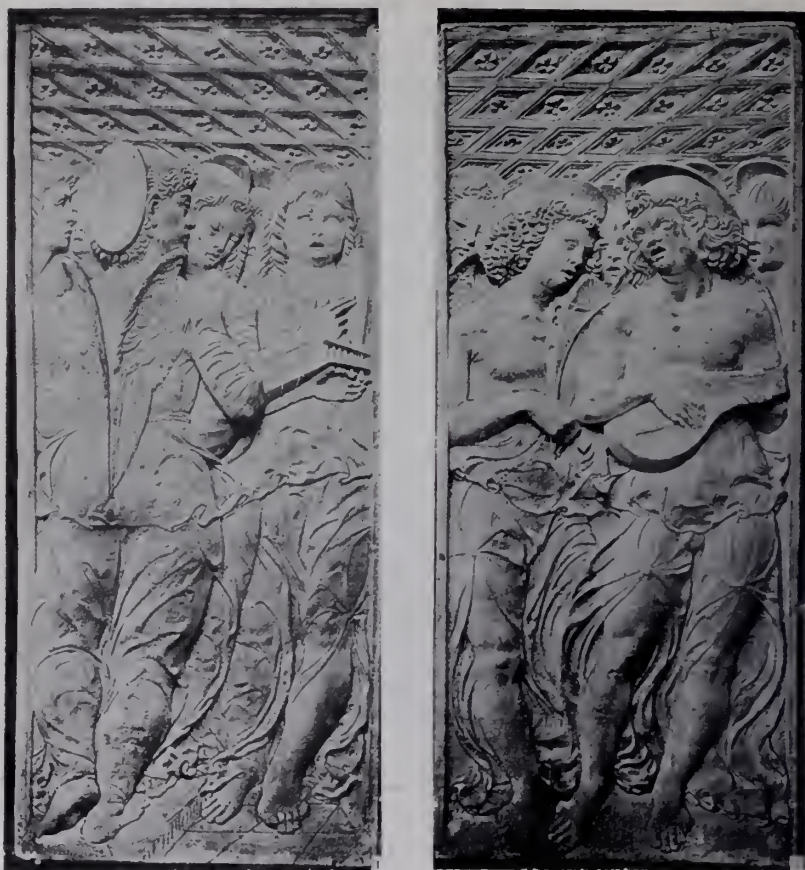



Fig. 308 e 309 — Venezia, San Trovaso.
Agostino di Duccio: Parti del paliotto suddetto.

delicatissimo è lo stiacciato; quasi nessuno scuro, fuorchè nel taglio delle boccucce, e qualche volta nell'iride, che stranamente in un occhio si approfonda e nell'altro no. Due sono i piani in cui appaiono gli angioli, e le testine di quelli di dietro spuntano tra le altre dei compagni del primo piano;

e tanto i musici e i cantori, quanto i portatori dei segni del martirio di Cristo, stanno entro stanze di bassi soffitti a lacunari con rosette. In tutto si manifesta un maestro affine ad Agostino di Duccio, più equilibrato, più misurato anche negli ondeggiamenti dei veli, o forse un'opera primitiva da lui stesso eseguita quando nel 1446 fuggì a Venezia. [1]

A Verona abbiamo già veduto Nanni di Bartolo, detto il Rosso, antico compagno di Donatello, e il più giovane

Fig. 310 Cremona, Museo Ala-Ponzoni. Scuola di Donatello: Rilievo.

suo aiuto, che eseguì la Madonna di via delle Fogge ed altri stucchi; a Milano abbiam veduto Michelozzo; a Cremona, un rilievo nel Museo con quattro putti pieni di reminiscenze donatelliane (fig. 310), [2] le quali si trovano del resto anche nella Porta Stanga già in Cremona, ora nel Museo del Louvre, derivate dalle placchette in bronzo, che, principalmente da Padova, diffondevano forme artistiche per tutta l'Italia.

[1] Nel Kaiser Friedrich's Museum è esposto un tabernacolo (n. 173) con l'indicazione *Art des Meister von S. Trovaso*. Non pare di marmo, ma in metallo sbalzato: è una povera cosa nella maniera di Pietro Lombardo.

[2] Cfr. Malaguzzi, *Gio. Antonio Amadeo* cit., pag. 313.

Le gambe puntate dei putti del rilievo cremonese fanno pensare ad altre di fanciulli nel fregio donatelliano in terracotta del palazzo ora de' Brenzoni, a Mantova. In questa città, nel San Sebastiano, un tardo seguace di Donatello rappresentò genietti portanti ghirlande con entro imprese e stemmi gonzagheschi (es. fig. 311);[1] a Revere, in quel di Mantova, un altro più antico adornò un palazzo dei Gonzaga (fig. 312); a Porto Mantovano, un terzo, educatosi a Padova, eseguì un bassorilievo con particolari finezze, ora nell'Accademia Virgiliana (fig. 313).

A Ferrara si hanno pure tracce dell'influsso di Donatello in Domenico di Paris, padovano, aiuto a Niccolò Baroncelli. Nell'anticamera del salone dipinto di Schifanoia v'è un gran fregio eseguito da quell'artista con le figure delle Virtù, le cui vesti, nel cadere dalle spalle in giù abbondantissime, si trinciano e si approfondano in mille modi; con puttini musicanti dalla testa tonda e piccoletta, che imitano quelli dell'altare del Santo; con due genî reggenti il clipeo e l'ornamento di conchiglie e cornucopie. Le figure di Virtù hanno permesso di determinare come opera di Domenico di Paris un rilievo di terracotta policroma esistente nel Museo di Berlino, rappresentante la *Vergine che adora il Bambino*[2] (fig. 314), e uno stucco della Raccolta del Duca Massari, proveniente da Ducentola, presso Ferrara (fig. 315). Negli angioli musicanti di quell'opericciuola si rivedono gl'ingenui genietti che nel palazzo di Schifanoia suonano a festa con le tube adorne di pennoni; e nella Vergine si riconosce una delle donne allegoriche che adornano il ricchissimo fregio.[3]

Domenico di Paris, come dicemmo, cooperò con Niccolò Baroncelli nella statua equestre di Niccolò III, e tanto da far designare lui pure col soprannome di Domenico « del

---

[1] GUSTAVO FRIZZONI (*Di alcune insigni opere di scultura del XV e del XVI secolo esistenti a Mantova*, in *Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, 1878) ascrisse erroneamente i bassorilievi della chiesa di San Sebastiano a Donatello stesso.

[2] BODE, *Italienische Bildhauer der Renaissance* (Berlin, 1887).

[3] A. VENTURI, *Una scultura di Domenico di Paris padovano* (*L'Arte*, VII, fasc. III-V).

Fig. 311 — Mantova, Accademia Virgiliana. Scuola donatelliana: Tabella gonzaghesca.

Cavallo ». Genero dello scultore fiorentino, ne ereditò la fama, e ne tenne la bottega in Ferrara con Giovanni, figlio del Baroncelli stesso, Meo di Checco da Firenze, Giovanni

Fig. 312 — Mantova,
Accademia Virgiliana. Scuola donatelliana - Particolare di un camino.

di Francia, Paolo di Luca da Firenze, ecc. Morto Niccolò, dette opera coi compagni a condurre a termine la statua del Duca Borso, esposta pubblicamente nel dicembre del 1454. Più tardi, nel '61, gettò in bronzo per lo stesso signore di Ferrara due candelieri « grandi da camera »; nel '66, per la villa ducale di Casaglia, fece un quadro in terracotta con

Fig. 313 — Mantova, Accademia Virgiliana. Scuola donatelliana: Il *Redentore*.

diverse figure di rilievo, e compì l'opera lasciata interrotta da Niccolò, cioè le cinque statue in bronzo della Cattedrale ferrarese.[1] Nel 1467 attese con ogni cura alla decorazione in istucco dell'anticamera del palazzo di Schifanoia, del cornicione e del ricco soffitto con le imprese del Duca Borso. È questo il lavoro principale che rimane dell'artista, benchè lunga e operosa sia stata la sua vita, ritrovandosi anche nominato nel 1490, a proposito di ornamenti dei forzieri nuziali dipinti da Ercole de' Roberti per Isabella d'Este.[2]

Forse a Domenico di Paris appartiene anche la porta del palazzo di Schifanoia, dove sono putti con le chiome a zazzera che reggono vasi strigilati alla donatelliana, ed anche putti musicanti, e cornucopia a squame; e forse egli fece la Madonna in terracotta nel piano terreno dell'Ateneo, e dette l'esemplare del fregio nel cornicione della chiesa di San Francesco, dove alcuni angioli tengono un disco inghirlandato con l'immagine del Santo. Nel peduccio del primo pilastro a sinistra della porta sta scolpita in pietra la forma tipica, che si ripete in terracotta, senza più la nobiltà di quel saggio.

D'un maestro contemporaneo a Domenico di Paris, il medaglista Marescotti,[3] si cita il busto di Giovanni da Tossignano, fondatore dell'Ospedale ferrarese di Sant'Anna;[4] ma per il forte rilievo e la pienezza del tondo conviene assegnarlo a tempo posteriore.

A Bologna infine, dietro il coro della chiesa dei Servi, è la *Madonna adorante il Bambino* in culla riscaldato dai due animali, e *San Giuseppe*, quali si vedono in due stucchi del Museo di Berlino,[5] assegnati alla scuola di Donatello.

[1] Vedi pag. 191-197 antecedenti.

[2] A. Venturi, *L'Arte a Ferrara nel periodo d'Ercole I d'Este* (*Atti e Mem. della R. Dep. di Storia Patria per le prov. di Romagna*, Bologna, III serie, vol. VII, fascicoli III-VI).

[3] Sul Marescotti cfr. Aloïss Heiss, *Les médailleurs italiens de la Renaissance*, Paris, Rothschild.

[4] Burckhardt-Bode-Fabriczy, *Der Cicerone*, ed. cit., II, pag. 483.

[5] Cfr. riproduzioni nello Schubring, *Donatello*, pag. 168.

Fig. 314 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Domenico di Paris: *Madonna adorante.*

* * *

A Siena, ove Donatello si recò dopo il ritorno da Padova in Toscana, scolari antichi e nuovi lo circondarono.

Fig. 315 — Ferrara, Raccolta del Duca Massari. Domenico di Paris: Stucco

Vi teneva il campo nella scultura Antonio Federighi, benchè sino al 1456 rimasto assente dalla città per la carica avuta

Fig. 316 — Siena, Duomo, Antonio Federighi: Pila dell'acqua santa.
(Fotografia Alinari).

dal '50 di capomaestro del Duomo di Orvieto.[1] Il Federighi, ispirato agli esemplari di Jacopo della Quercia, continuò sulle orme del conterraneo nell'eseguire una *Sibilla* nella facciata di quel Duomo; le statue de' *Santi Vittore, Ansano* e *Savino* nella loggia di San Paolo a Siena; un piccolo *Bacco* nel palazzo Elci; il *Mosè* ora nel Museo dell'Opera, già sul fonte degli Ebrei nell'antico Ghetto; il banco marmoreo della loggia suddetta con le figure di *Cicerone*, di *Catone*, di *Scipione maggiore*, di *Curio Dentato*, di *Furio* e *Scipione Africano*; le pile d'acqua santa nel Duomo[2] (fig. 316), e il fonte nella cappella di San Giovanni del Duomo stesso; una testa di vecchio barbato nel Museo dell'Opera, la *Sibilla Eritrea* nel pavimento della Cattedrale.

L'arrivo di Donatello a Siena non scosse nel Federighi la fede per Jacopo della Quercia, al quale si avvicina talvolta, senza averne mai il getto impetuoso della forma; atticciato, etrusco come Jacopo, cade tuttavia per pesantezza; la sua forza talora sta oppressa sotto il grosso viluppo di panni; lo spirito è ottuso in quei Santi cavalieri da parata della loggia di San Paolo, nel *Bacco* atletico di

[1] Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, cit., pag. 33-36, 78-79, 81, 322-323, 490.

[2] Schmarsow, *Antonio Federighi de' Tolomei, ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento* in *Repertorium für Kstw.*, XII, 1889, pag. 277-99; Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907.

Entrambi questi autori attribuiscono al Federighi la pila del Duomo d'Orvieto, che fu eseguita dopo il 1484 (cfr. Fumi, op. cit., pag. 323); lo Schubring pubblica come di Antonio Federighi un'altra pila esistente, non in quel Duomo, come crede l'autore, ma nella chiesa dei Servi di Orvieto, e recante la data del 1497 segnata in un'iscrizione, la quale ricorda che la pila fu fatta fare da Benedetto Crespa di Barcellona *Castellanus Urbisveteris*. Lo Schubring pubblica anche come di Antonio Federighi un'altra tazza intagliata, che si serba nel Museo dell'Opera d'Orvieto, e che non ha niente di comune con quell'artista. È eseguita da un imitatore diligentissimo dell'antico, negli ultimi anni del Quattrocento o al principio del '500. Entro la tazza sono scolpiti pesci, anguille, ecc., quali si vedono in coppe vitree cristiane dei bassi tempi. Tale particolarità si riscontra in molte altre pile per l'acquasanta ne le chiese di Orvieto e dei dintorni, tutte eseguite con uno studio finissimo degli ornati romani. Convien credere quindi che vi sia stato un marmoraro orvietano o un romano vissuto a Orvieto, che abbia avuto la specialità d'intagliare pile per l'acquasanta. A lui va assegnata la bellissima dell'Opera del Duomo orvietano. Lo Schubring assegna anche ad Antonio Federighi lo stemma della Beccheria in Siena, recante la data 1486 e la scritta *Tempore . Bartoli . Andreae . Cistae*: è fatica di barbaro scalpellino! Infine in *Der Cicerone* (II, 465) è attribuito ad Antonio Federighi il *San Giovanni Battista* nell'oratorio di San Giovannino della Staffa, opera certo assai posteriore.

palazzo Elci, nell'assonnato *Vecchio* dell'Opera del Duomo. Nel legare gli *Schiavi* intorno al fusto della pila dell'acqua battesimale, sostituendoli alle romaniche belve, non ebbe certo il concetto antico della forza maligna demoniaca vinta dall'acqua lustrale, ma seguì un'idea decorativa facendoli legati come intorno a un carro trionfale, tra teste d'angioli, testuggini, festoni di frutta: evidentemente le figure hanno ragione d'essere nel trovare bene il posto nella decorazione. E decoratore fu il Federighi ricchissimo e vario di motivi cavati dall'arte dei bassi tempi. [1]

Mentr'egli era a Orvieto, Urbano da Cortona primeggiò nella scultura a Siena, e si suppone portasse le tende anche a Perugia per eseguire il sepolcro del Vescovo Baglioni († 1451), [2] con le Virtù entro nicchie sulla faccia del sarcofago, quali si vedono nel monumento di Baldassare Coscia, nel Battistero fiorentino. Alcuni frammenti sepolcrali, attribuiti alla stessa mano, si vedono nel Museo dell' Università perugina (n. 64, 65, 78, 79) e nel chiostro del Duomo (n. 23 e 134): tra quelli del Museo, la fronte d'un sarcofago che rappresenta un lettore dello Studio di Perugia, seduto in cattedra, ascoltato da una folla di discepoli.

Abbiamo già detto de' lavori eseguiti in Siena da Urbano da Cortona. Quando sopravvenne colà Donatello [3] e mise mano al lavoro delle porte del Battistero, ebbe per assistenti e garzoni quel suo antico aiuto, Giovanni da Firenze, [4] Bartolommeo di Giovanni di ser Vincenzo, forse Bartolomeo detto il Bellano da Padova, [5] Francesco d'Andrea d'Ambrogio. [6] Non troviamo ricordato Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta (1412-1480),

---

[1] È attribuito anche al Federighi un busto muliebre nel Kaiser Friedrich's Museum, opera che s'avvicina piuttosto alla maniera di uno de' Lombardi, prossimo a Tullo. Non è un ritratto di signora del tempo dell'artista, ma un busto ricostruito di donna antica. Lo SCHUBRING (*Die Plastik*, ecc., pag. 221) l'attribuisce a Giacomo Cozzarelli.

[2] Cfr. BURCKHARDT-BODE-FABRICZY, *Der Cicerone*, ed. cit., II, pag. 465. — SCHUBRING, *Urbano da Cortona* cit., pag. 12.

[3] MILANESI, *Documenti* cit., II, pag. 295.

[4] Vedi pag. 450 antecedente, nota 2.

[5] SEMRAU, *Kanzeln in San Lorenzo* cit., pag. 148.

[6] MILANESI, *Documenti* cit., I, pag. 129.

che pure seguì Donatello, abbandonando in parte la pittura. Tra il 1458 e il '60 Lorenzo scolpì per la loggia di San Paolo le statue dei *Santi Pietro* e *Paolo*, mostrando di avere messo tutto d'un tratto in disparte l'antiquata educazione ricevuta da Domenico di Bartolo. Dal ristampar figure passò a formarle; e le due corrucciate di vecchi brontoloni della loggia hanno un naturalismo che mai le facce di stucco de' suoi Santi dipinti avrebbero fatto pensare. Donatello trasformò, con la potenza suscitatrice del genio, il sonnolento pittore senese. Nel 1467 questi fece il ciborio in bronzo per il Duomo, richiamando, nella forma generale, il tabernacolo sul fonte battesimale di Jacopo della Quercia; nella particolare di angioli, di putti musicanti, di Virtù, i modelli di Donatello, che aveva agitata in lui la vita, come infusa un'anima nuova. Una libera replica del Vecchietta di *Cristo risorto* che sta sull'apice del ciborio si vede in Santa Maria della Scala (fig. 317): non è il Redentore nella *Resurrezione*, trionfatore della morte, ma ancora *Christus patiens* che, dopo essere stato deposto dalla croce, dopo avere riavuto i sensi, si drizza e geme stendendo la destra piagata. L'idea del sacrificio divino nell'Eucarestia, che guidò l'artista nel fare il ciborio del Duomo, rimase nel *Resurrectus* della Scala, e gli tolse la espressione del momento della rappresentazione. Il naturalismo che muove Lorenzo a segnar le vene sotto la cute, tormenta le forme nella lastra tombale di Mariano Sozzino seniore (1467), eseguita per la sepoltura da erigersi in San Domenico di Siena, ora nel Museo Nazionale di Firenze.[1] Ma l'artista si fa sempre più greve, plumbeo nella statua in legno di *Sant'Antonio Abate* nel Duomo di Narni (1475); nella *Resurrezione* in bronzo (1472), già in casa de' Principi Chigi in Roma, poi nella Raccolta Kann a Parigi; nella statua di *San Giovan Battista*, in legno, a Fogliano. Molte altre cose, ricordate dagli scrittori, in pittura, in ore-

[1] Il Vecchietta fu a Roma al tempo di Paolo II, come mi comunica lo ZIPPEL: un documento del 27 marzo 1464 lo mostra offerente duc. 15 1/2 « per una dispensatione di santo Jacopo ».

Fig. 317 Siena, Santa Maria della Scala. Vecchietta: *Cristo risorto.*

ficeria, in terracotta, in legno e in marmo[1] fece il Vecchietta, il quale esercitò un grande influsso sui senesi più giovani di lui, che studieremo in seguito.

Oltre le opere del Vecchietta ispirate a Donatello, ne abbiamo parecchie a Siena che si conformano ai modelli del maestro. In San Francesco, una Madonna (fig 318), che sembrò corrispondere in qualche modo alla maniera d'Antonio Federighi,[2] è una riduzione con varianti della Madonna donatelliana, di cui sono esemplari a Padova, nel Museo e presso il Conte Camerini, e a Verona nel Museo Civico; così che conviene ritenerla un'immagine riflessa di quelle, quindi lavoro probabile di Urbano da Cortona. Un'altra Madonna, detta del Perdono, nella porta laterale a mezzogiorno del Duomo di Siena (fig. 319), è creduta del tempo più tardo di Donatello,[3] eseguita però da un suo cooperatore. Pare di riconoscervi uno degli scultori che collaborarono con lui nel pergamo del Duomo di Prato, o almeno alcuna somiglianza fra le teste d'una formella meno accurata de' fanciulli del pergamo con questa del divin Bambino.

Gl'influssi di Donatello continuarono, e si notano perfino nella decorazione della porta della chiesa di Fontegiusta (fig. 320), recante la data del 1489, tardo lavoro di Urbano

---

[1] Cfr. MILANESI, *Documenti* cit., e notizie biografiche nel vol. IV del ms. del ROMAGNOLI (1772-1848) riportate dallo SCHUBRING, *Die Plastik Senas* cit., pag. 105-107. Lo SCHUBRING non assegna a lui, quantunque per il modo di piegare si dimostri proprio suo e non del Federighi, il *San Giovanni Evangelista* all'entrata della Libreria nel Duomo di Siena; e gli assegna invece lo stemma dei Piccolomini in Siena nella Via di Città, fatica più probabile di Urbano da Cortona: lo stemma è retto da due angioli, l'uno col corpo fa un arco inverosimile, il secondo è puntellato da una gamba che pare una clava e perde l'altra tra le pieghe arcuate della tunica. I due putti che stanno nell'alto fanno un ghigno, e puntano i piedi sulle nubi, ora uguali a fusi, ora a frammenti di roccia appiccicati ai piedi di quegli spiritelli; e la gamba che sta più indietro, si rattrae o s'accorcia fuor d'ogni legge. Tengono i due putti la tiara papale, che pare un campanone. Lo SCHUBRING (*Die Plastik*, ecc., pag. 97) assegna anche al Vecchietta un *San Bernardino* in legno, nel Duomo di Narni: figura troppo semplice, dalle pieghe troppo poco complicate per ascriversi a quel maestro. Lo stesso autore ritiene che sia stato esemplare al Vecchietta il tabernacolo in marmo nel Duomo di Pienza, eseguito con tutta probabilità nel '500 (*Die Plastik*, ecc., pag. 92).

[2] SCHUBRING, *Die Plastik*, ecc., pag. 76.

[3] BODE, *Florentiner Bildhauer* cit., pag. 108. — SCHUBRING, *Urbano da Cortona* cit., pag. 39, nota 1.

da Cortona,[1] rimasto sempre uguale a sè stesso, sproporzionato sempre, come si vede in quel fregio nel Bambino

Fig. 318 — Siena, San Francesco. Urbano da Cortona (?): Madonna.

dalle membra non corrispondenti alla grossa testa e negli angioli ginocchioni di gambe corte.

---

[1] SCHUBRING, *Die Plastik* cit., pag. 124. Nel *Der Cicerone* si attribuisce a Neroccio di Bartolommeo di Benedetto.

Come a Siena, così a Pisa, sin da quando Donatello vi soggiornò per lavorare nel sepolcro Brancacci, molti maestri furono attratti dall'arte sua. Abbiamo veduto Isaia che dette

Fig. 319 — Siena, Duomo: Scuola di Donatello: Madonna detta del Perdono

a Roma il frutto de' suoi studî, Giovanni che adornò Padova e Venezia, Antonio di Chelino che acquistò fama a Napoli. Alla schiera di questi donatelliani di Pisa può aggiungersi

uno di Firenze, che s'attiene però anche a Bernardo Rossellino, Andrea Guardi, autore del sepolcro Ricci e di due piccole Madonna (n. 76 e 77) nel Camposanto, della Madonna sulla porta di bronzo di Bonanno nella Cattedrale, di tre tabernacoli, uno nel Museo Civico, due nel coro di San Michele

Fig. 32 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Urbano da Cortona: Decorazione della porta.

in Borgo; infine di una Madonna a Berlino nella Raccolta di Oscar Huldschinsky, ecc. [1]

Da Firenze, da Siena, da Pisa gl'influssi donatelliani si estesero nella Versilia, tra le Alpi Apuane, che davano i blocchi di candidi marmi agli scultori. Nel 1432, Riccomanno di Pietrasanta, esperto scalpellino, eseguì col figlio Leonardo ornamenti della facciata nella chiesa di Sant'Agostino di Pietrasanta; e nell'anno stesso, Leonardo a Sarzana assunse l'esecuzione dell'altar maggiore del Duomo, nel quale si rivelò nobile maestro, che aveva fatto suo pro de' moderni

[1] Cfr. SCHUBRING, *Andrea Guardi. Ein florentiner Plastiker des Quattrocento in Pisa* (appendice al volume *Urbano da Cortona* cit.) L'autore attribuisce al Guardi le Virtù nella chiesa di Santa Maria della Spina, assegnate al Buggiano.

esemplari fiorentini. Rivediamo poi Leonardo Riccomanni nel 1452 a Genova, intento col nipote Francesco ad eseguire la porta della sagrestia di Santa Maria di Castello; e nel 1463 di nuovo a Sarzana, accintosi a rifare col nipote medesimo un secondo altar maggiore, poi che il primo dalla famiglia di Niccolò V era stato trasportato nella cappella di San Tommaso. Toccò più tardi la stessa sorte alla seconda pala, che fu rimossa dal suo luogo e posta nella cappella a destra della crociera; e solo di essa rimase sull'altar maggiore la Madonna che era nel centro dell'ancona. Ma tra la prima opera e la seconda passa un gran divario: nella prima Leonardo di Riccomanno è nel vigore degli anni e dell'arte; nella seconda ha ceduto troppo lo scalpello al nipote, tecnico valente e nulla più.[1]

* * *

Sopra tutti i maestri padovani, che seguirono Donatello, gli fu devotissimo Bartolomeo Bellano, che si vuol riconoscere in quel « Bartolomeo di Giovanni di ser Vincenzio », garzone del maestro a Siena nel 1458.[2] Sia stato quel tale o no, è certo che Bartolomeo, detto Bellano, stette a Firenze negli ultimi anni della vita di Donatello,[3] e della sua lunga dimora in quella città fanno fede parecchi documenti perugini ne' quali l'artista è chiamato « Bartolomeus alias Bellanus de Florentia ».[4] Aiutato il maestro, come abbiamo già detto, nel lavorio de' pergami di San Lorenzo, partì, verso la fine del 1466, per Perugia, a fine di formare e gettare in bronzo la colossale statua del Papa Paolo II, che collocata l'anno seguente in un nicchione della facciata del Duomo della città, ove rimase sino al 1798, anno in cui

[1] Carlo Aru, *Notizie della Versilia. Gli scultori di Pietrasanta* (L'Arte, 1906, pag. 463).

[2] Milanesi, *Documenti* cit., II, pag. 297; Schubring, *Urbano da Cortona* citato, pag. 36.

[3] Semrau, *Bartolommeo Bellano von Padua* (in *Donatellos Kanzeln* cit., pag VIII); Bode, *Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova* (in *Archivio storico dell'Arte*, 1891).

[4] Adamo Rossi in *Giornale d'erudizione artistica*, III, Perugia, 1874.

servì a coniar monete, non lascia altro ricordo all'infuori dell'iscrizione: HOC BELLANVS OPVS PATAVVS CONFLAVIT HABENTI | IN TERRIS PAVLO MAXIMA JVRA DEI. Del periodo fiorentino, oltre la sua verosimile collaborazione ai pergami di San Lorenzo, si cita dell'artista una Madonna, della quale esisteva il marmo in una Collezione privata italiana e si conosceva una copia in terracotta nel Museo di Berlino: questa con la scritta: 1461. OPVS · BARTOLOMAEI · BELANI.[1] Il Vasari fece venire nel 1464 il Bellano a Roma a lavorare nel palazzo di San Marco uno stemma papale ed altri ornamenti e il busto di Paolo II, « la testa del quale è di mano di Vellano, a sommo le scale ».[2] Il busto è stato assegnato a Mino da Fiesole,[3] ma noi ci teniamo alla notizia del Vasari, ritrovando nel busto più la pesantezza e la volgarità del Bellano, che non la grazia di Mino.[4]

Nel 1469 il Bellano era occupato a Padova, dove fu chiamato per eseguire il monumento d'Antonio Roselli (fig. 321), morto nel dicembre del 1466, e per adornare il Tesoro delle reliquie nella sagrestia del Santo. In quel monumento dell'Aretino, detto *Monarcha Sapientiae*, l'artista sfoggiò tutti i ricordi della sua vita artistica fiorentina; ma senza

---

[1] Non crediamo che si tratti d'un'antica copia, come fu detto; e abbiamo in sospetto la scritta.

[2] VASARI, ed. cit., II, pag. 606.

[3] Tale l'opinione del BODE, del THODE, dello GNOLI (*Le opere di Mino da Fiesole in Roma* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890, pag. 264). Il BODE (*Bartolomeo Bellano* cit., in *id.*, 1891, pag. 412) dice il busto « opera caratteristica di Mino da Fiesole », ed erronee le notizie del Vasari, perchè il Müntz negli archivi papali non ricavò « alcuna notizia dei lavori fatti dal nostro artista a Roma ». Ma di quante mai notizie vere il Müntz non trovò conferma! DIEGO ANGELI (*Mino da Fiesole*, Florence, 1905), a proposito del busto, scrive: « on y retrouve l'épaisseur et la lourdeur que nous avons vu chez Mino del Reame ». Lo SCHMARSOW già accennò alla probabilità che nel busto si debba riconoscere l'opera di Mino del Reame. Lo ZIPPEL (Nuovi *Rer. Ital. Scriptores*, ed. Lapi), in appendice alla *Vita di Paolo II*, in corso di pubblicazione, riferisce al busto un documento riguardante il *volto* di Paolo II *formato* da Giovanni Jurdi catalano.

[4] Si è negata la presenza del Vellano a Roma. Tuttavia B. MORSOLIN (*Medaglia del Vellano di Padova in onore di Paolo II* in *Rivista italiana di numismatica*, III, 1890, pag. 549) osserva che non si può negar fede a Girolamo Gualdo, vicentino, possessore di medaglie di Paolo II attribuite da lui al Bellano. Il Gualdo scriveva nella prima metà del Seicento intorno a quelle medaglie lasciategli da un antenato omonimo, Girolamo Gualdo, vissuto in Roma a' tempi di Leone X, e in rapporto con Vicentini. Sono note le molteplici relazioni che Paolo II ebbe con Vicenza, di cui tenne il vescovado per molti anni: parecchi Vicentini erano stati da lui chiamati alla corte di Roma.

trovare il ritmo delle forme architettoniche di Bernardo Rossellino e di Desiderio da Settignano. Mise il sarcofago sopra due piedritti con aquile, come fece il Rossellino nel monumento Bruni; ma nulla hanno di romano le sue oche spennacchiate. Collocò ai lati della cella funeraria due puttini reggistemma, come fece Desiderio, ma piantò l'uno sopra una testuggine, l'altro sopra un pesce, rendendoli meno significanti o accrescendone la funzione decorativa. Nel fregio della cornice esterna, superfluità architettonica ch'egli aggiunse al disegno della cella sepolcrale fiorentina, sono mascherette e teste leonine dagli occhi bucati, come nel tabernacolo di Santa Croce e in altre opere di Donatello. In tutto, nell'insieme e ne' particolari, invano si studiò di ricordare il maestro e i suoi contemporanei toscani; gli mancò la gentilezza del sentimento, la delicatezza del segno, la misura. I pilastrini della cella sepolcrale sono troppo corti, con capitelli troppo larghi e con la trabeazione enorme; nelle basi de' pilastrini lo sguscio è troppo incavato e la cornice d'ovoli fuori di posto. Guastò così i profili eleganti che imitava dall'architettura fiorentina; collocò la cella sopra un alto basamento, la circondò di festoni e di grosse ciocche di frutta, e tutto chiuse entro due pilastri scanalati e un alto cornicione. Poi, per un'idea bislacca, ammucchiò libri come in una scansia sotto il sarcofago; e nel figurare la Vergine e le due Sante Barbara e Caterina nella lunetta, invece d'inscrivere quella entro un tondo, come fecero elegantemente Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, tagliò sgraziatamente tutte le figure un po' sopra al ginocchio; e alle pieghe delle vesti loro scavò certi sottosquadri così da farle sembrare strappate.

Nè meglio ci appare il Bellano nella cornice marmorea al Tesoro della sacrestia del Santo, dove negli ornati si prova a ottenere le classiche eleganze toscane, pur ripetendo a iosa i motivi decorativi e le rosette donatelliane. Nel bassorilievo del *Miracolo dell'asino*, le figure restano attaccate,

Fig. 321 — Padova, Chiesa del Santo. Bellano: Monumento d'Antonio Roselli.
(Fotografia Alinari).

incollate l'una all'altra, formando come una massa sola, per l'uguaglianza di scuri ne' contorni delle figure del primo piano e dei piani più lontani; pure nelle statue le teste son tonde, alquanto schiacciate, con capelli lisci, e par che ridano convulsamente; nelle vesti si notano le lunghe pieghe

Fig. 322 — Padova, San Gaetano. Bellano: *Cristo deposto.*

triangolari, anche rientranti l'una nell'altra, e gli effetti di luce ottenuti come da stoffa di raso o seta avvallata sull'imbottitura.

A questo periodo dell'attività artistica del Bellano, tutta piena di ricordi toscani, appartengono i bassorilievi della

Madonna col Bambino in culla nella sagrestia degli Eremitani, del *Cristo deposto* in quella di San Gaetano (fig. 322), della pietra tombale del giureconsulto Jacopo De Zochis in Santa Giustina, e della lunetta del Museo Civico assegnata a Giovanni da Pisa, come si vede nella tendenza delle pieghe tagliate a fettucce. Dopo questo periodo, che va più oltre del 1472, [1] il Bellano portò l'arte sua a Venezia, dove scolpì il bassorilievo d'una lunetta nella Scuola grande di San Giovanni Evangelista (fig. 323), oggi nel Museo di Berlino; non il sepolcro del Doge Pasquale Malipiero († 1462), che nei

Fig. 323 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Bellano: Lunetta.

Santi Giovanni e Paolo gli è attribuito solo per certa conformità toscana anzichè per particolarità stilistiche sue proprie; e neppure gli appartiene la porta di San Giobbe (1470 circa), a lui pure assegnata. Nel 1479 il Bellano era certamente a Venezia: lo sappiamo dal testamento ch'egli fece allora, chiamandosi « Bartholomeus bellan quondam Bellani aurificis scolptor de Padoa ». [2] In quell'anno stesso partì con Gentile

[1] Il PAOLETTI, *L'architettura e la scultura* cit., II, pag. 197, in nota, riporta un documento che dimostra come il Bellano nel 1472 fosse in Padova, e lavorasse per il sepolcro di Giacomo Zocchi, che vedesi nel Coro vecchio di Santa Giustina. Cfr. anche GONZATI, op. cit., I, doc. CXXXII.

[2] CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia nei secoli XIV-XVI* (*Arch. Veneto*, XXXIII e XXXIV).

Bellini inviato dalla Signoria a Maometto II, il quale desiderava un pittor di ritratti, un architetto e un fonditore.[1]

Fig. 324 — Padova, San Francesco.
Bellano. Tavola in bronzo del monumento del Roccabonella.
(Fotografia Alinari).

Tornato da Costantinopoli, si recò a Padova per eseguire i rilievi in bronzo con istorie dell'Antico Testamento nel coro

[1] THUASNE, *Gentile Bellini et Sultan Mohammed*, II, pag. 15.

del Santo, uno de' quali fu compiuto nel 1484, gli altri nove vennero eseguiti da quest'anno al 1488:[1] tutti come carte geografiche in rilievo, con figure seminate tra le rocce le quali sembrano muri di mattoni in rovina.

La facilità di lavorare in creta nocque all'artista, come si vede nel suo ultimo lavoro in bronzo, le due grandi tavole del monumento Roccabonella, nel San Francesco di Padova (fig. 324), allogategli nel 1491, data della morte del dotto giurista. Appena qualche reminiscenza donatelliana nei puttini dei fregi, reggenti stemmi, in due nicchie di qua e di là dal dottore rappresentato seduto al tavolone, tra le scansie de' suoi libri. Tutto è ormai macchinoso e grosso; le vesti sembrano tagliate a colpi di accetta. Mentre dava mano al monumento Roccabonella, il Bellano compiva nel 1492 il monumento di Angelo e Paolo De Castro, nei Servi, un'altra grande tavola bronzea, con due angeli volanti a coronare i due giuristi e un terzo che tende forse loro le Pandette. Questo tabellone, in cui l'artista dimentica quanto aveva appreso, duro, tedesco, giustifica quanto scrisse Pomponio Gaurico di lui, chiamandolo « artefice inetto ». Più scemava l'influsso di Donatello e dei maestri toscani, più egli diveniva grosso e volgare. Trattenuto ancora nello scolpire in marmo, ruppe le redini co' suoi furiosi colpi di stecca. Con quella sua facilità alla carlona non impiegò certo gran tempo nell'eseguire il monumento Roccabonella, che lasciò tuttavia incompiuto, essendo sopravvenuta la morte intorno al 1492.[2]

---

[1] Gonzati, op. cit..

[2] L'Anonimo Morelliano (Michiel) assegna questa data alla morte del Bellano; lo Scardeone lo fa morire intorno al 1500 di 92 anni. Ci atteniamo alla notizia dell'Anonimo, perchè non pare possibile che per le tavole in bronzo del monumento Roccabonella il Bellano lavorasse sino al 1498, anno in cui, compiute dal Riccio, furono collocate a posto. Al Bellano fu attribuita la *Pietà* presso Mrs. Gardner a Boston, ma Cornel. v. Fabriczy (*Giovanni Minello* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, Berlin, 1907) l'assegna invece giustamente al Minello. Un'altra *Pietà* in San Pietro, ascritta un tempo al Bellano, è in parte di questo maestro, in parte della sua bottega, come opina con ragione l'autore suddetto, mentre il Bode ne assegna tutta l'esecuzione al Bellano.

Nel Burckhardt-Bode-Fabriczy, *Der Cicerone*, ed. cit., II, pag 479-480, si assegnano al Bellano i sepolcri di Erasmo e di Antonio da Narni (✝ 145[illegible]) nella prima cappella della navata a destra nella chiesa del Santo, ma sono di mano superiore al Bellano

Una serie di piccoli bronzi è aggiudicata al Bellano, e tra i più caratteristici va noverato il *Davide* giovanetto, del quale esiste un bellissimo esemplare nella Raccolta Foulc a Parigi (fig. 325), che mostra sotto, nel cavo del bronzo, Davide pastore tra gli armenti. Senza questo particolare che richiama i rilievi del coro del Santo, si conoscono parecchie repliche della statuetta, una nel Museo Correr a Venezia. Appartiene all'ultimo tempo del maestro un'altra statua in bronzo, il roccioso *San Girolamo*, nella Raccolta Dreyfus a Parigi (fig. 326), e le due *Montagne dell'Inferno*, nella Collezione Figdor di Vienna, con figure disseminate nelle rocce, spuntanti fuori dalle buche, senza alcuna ricerca di linea in quella strana e materiale composizione.[1] Il maggior onore fatto al Bellano sta nel considerarlo maestro d'Andrea Riccio, che da lui certo non potè trarre quell'amore all'antico, tutta quella erudizione classica che informa le sue sculture. Sembra a noi più naturale pensare, come maestro del Riccio, a un altro donatelliano, che visse a Padova, a Bertoldo.

Poco sappiamo di Bertoldo, che il Vasari disse « molto riputato, non solo per avere diligentissimamente rinettato il getto de' pergami di Donato suo maestro, ma per molti getti ancora che egli aveva fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse ». Che sia stato scolaro di Donatello lo sappiamo da Bertoldo stesso, che, in una lettera a Lorenzo il Magnifico, dice essere stato « sotto Dona-

e di maestro differente. — Il Bode (*Lo scultore Bartolomeo Bellano* cit., pag. 408) gli assegna anche il sarcofago d'una Santa acquistato in Padova per il South Kensington Museum, come opera di Donatello; e quel sarcofago ha invero rapporti coi due monumenti d'Erasmo e di Antonio da Narni; dunque esso pure non appartiene al Bellano. Nel *Der Cicerone* suddetto, si assegnano a questi anche due medaglioni di *Evangelisti* nell'ambulacro dietro al coro nella chiesa del Santo, e sono di un maestro al Bellano anteriore, gonfio come il Bellano non fu mai, con qualche reminiscenza di gotico fiorito. Alla scuola del Bellano si assegna la porta della chiesa di San Niccolò, fattura invece d'uno scalpellino lombardo.

[1] Sono discutibili le attribuzioni al Bellano di altri bronzi (Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, Cassirer, 1907, Lieferung II): la *Dido* del Museo di Berlino, l'*Ecate* (tav. XXII), il *Nettuno* della Collezione Pierpont Morgan a Londra, la *Venere* dell'Ashmolean Museum di Oxford, l'*Atlante* della Collezione Kann a Parigi, la *Heve* della Raccolta Helseltine di Londra.

Fig. 325 — Parigi, Collezione. Fou'c. Bellano: Statuetta in bronzo di *Davide*.

Fig. [illegible]26 — Parigi, Collezione Dreyfus. Bellano: *San Girolamo* in bronzo.

Fig. 327 — Padova, Chiesa del Santo.
Bertoldo: Sepolcro di Erasmo da Narni, detto il Gattamelata.
(Fotografia Alinari).

tello » e si chiama « discepol di Donato ». Tra le sue prime opere sono da ascriversi a nostro parere la tomba (fig. 327) di Erasmo da Narni detto il Gattamelata e quella (fig. 328) di Giovanni Antonio suo figlio († 1456), nella prima cappella della navata a destra della chiesa del Santo in Padova. Furono ascritte al Bellano, che probabilmente era lungi dalla sua città quando i due sepolcri vennero finalmente scolpiti; la forma gotica era forse prescritta da tempo, e lo scultore eseguì soltanto le statue giacenti e i putti che reggono cartelle sul davanti del sarcofago. Già il Gattamelata nel proprio testamento aveva ordinato di essere sepolto nel convento del Santo, e che ivi fosse eretta una cappella con altare in onore di San Francesco; ma solo nel 1456 (15 novembre) Giacoma della Leonessa, vedova del condottiero e orbata del figliuolo, chiese « il luogo nella chiesa di Sant'Antonio per farvi una cappella a San Bernardino e a San Francesco ». La cappella era stata già eretta sin dal 25 aprile 1457, ma non compita nemmeno nel maggio '59, mancandovi gli ornamenti pittorici.[1] Può credersi quindi che, dal principio del '57 alla fine del '58, Bertoldo di Giovanni, scultore fiorentino, eseguisse i due monumenti con quei putti reggicartella che tengono di Desiderio da Settignano, ma in una forma ben più esatta di quella che poi portò il Bellano a Padova, e con finezza a questi sempre ignota. La testa del giovane figlio del Gattamelata, coi capelli mossi come da vento, e quella quasi corrucciata del vecchio padre, sono trattate con delicatezza stragrande, e i putti reggicartelle, ignudi o coperti da tunica trasparente, sono squisitamente condotti, in ispecie quelli nell'urna di Gianantonio.[2] Nella tunica del putto di sinistra vi

[1] EROLI, op. cit., pag. 179 e seg.

[2] Il BODE (*Lo scultore B. B.* cit., pag. 4[illegible]8), pur attribuendo i due monumenti al Bellano, notava: « la delicatezza della testa, il carattere particolare delle mani fine non ci richiamerebbero alla mente il Bellano, se non ci fossero i due angioli inginocchiati accanto allo zoccolo [illegible], che tengono, uno da una parte, l'altro dall'altra, una grande tavola [illegible] con un'iscrizione. Le loro vesti lunghe con pieghe strette, i loro volti larghi e bonari, accennano ad una maniera che, fra quelle degli scolari padovani di Donatello, [illegible] vicina con maggior probabilità allo stile del Bellano ».

Fig. 328 — Padova, Chiesa del Santo. Bertoldo: Sepolcro di Gianantonio da Narni.
(Fotografia Alinari).

sono nervature a linee curve, che fanno pensare a due bronzi dati unanimemente a Bertoldo, l'uno della *Crocifissione* coi Santi Girolamo e Francesco tra le figure del piano, opera descritta senza nome d'autore nell'inventario di Lorenzo de' Me-

Fig. 329 — Firenze, Museo Nazionale. Bertoldo: La *Crocifissione*. (Fotografia Alinari).

dici, ora esistente nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 329); l'altra della *Pietà*, nel Museo medesimo (fig. 330) e al Louvre (n. 375). Quelle pieghe delle vesti che formano corde aggirate intorno alle figure, quei capelli che s'innalzano come trucioli sul capo si ritrovano nel sarcofago di Santa Giustina, acquistato a Padova per il South Kensington Museum, in

quelle vestimenta della Santa con pieghe a mo' di nastri attorti alla figura e in una testa d'un angiolo dai capellli fiammanti (fig. 331-333).[1] Forse però Bertoldo eseguì il bellissimo sarcofago, con la bella Vergine dalle chiome serpeggianti, parecchi anni più tardi del tempo in cui scolpì i sepolcri dei condottieri di Narni, e dopo avere aiutato Donatello nei pergami di San Lorenzo, poichè quelle teste dai capelli fiammeggianti si rivedono nei rovesci delle sue medaglie di Mao-

Fig. 330 — Firenze, Museo Nazionale. Bertoldo: La *Pietà*. (Fotografia Alinari).

metto II e di Antonio Graziadei. E quelle pieghe più stilizzate della *Crocifissione* e della *Pietà* citate, ultime opere dell'artista, mostrano la derivazione dalle altre dei putti nel sarcofago di Gianantonio da Narni e dalla figura di Santa Giustina. Con l'andare degli anni il maestro rese più convenzionalmente

[1] In Santa Giustina v'è tuttora nella sagrestia un gruppo d'una *Madonna col Bambino*, di grazia straordinaria, superiore a Giovanni Minello, cui l'attribuisce il FABRICZY (*Giovanni Minello* cit., pag. 79), a Giovanni da Pisa, cui fu dato prima esplicitamente dal BODE (*Der Cicerone*, edizione 1898 e 1899), poi dubitativamente nell'ultima edizione. Gli scrittori locali lo dettero al Bellano. Lo SCHUBRING (*Kunstchronik*, 1903, pag. 411) pensa che sia più prossimo a Desiderio da Settignano che non a Donatello. Sarebbe di Bertoldo?

Fig. 331 — Londra. Victoria and Albert Museum. Bertoldo: Sarcofago di Santa Giustina.

Londra, Fig. 332 — Victoria and Albert Museum.
Bertoldo: Angiolo nella faccia laterale del sarcofago suddetto

le forme abituali, ma pure sotto le convenzioni si riconoscono le abitudini particolari dalle quali derivano.

Al tempo della collaborazione con Donatello per i pergami di San Lorenzo, Bertoldo eseguì il bassorilievo in bronzo della *Crocefissione* nel Museo Nazionale (fig. 334), mostrando di saper trarre pro dai motivi donatelliani e, sull'esempio del maestro, animare drammaticamente le figure. Figurò la Vergine appiè della Croce, in profilo, con le mani cadenti sulle ginocchia, tutta avvolta nel velo: intorno, chi piange, chi si dispera, alza le braccia, si batte le guance; dietro, armi ed armati; tra le nubi, angioli angosciati; Maria, nel primo piano, tra guerrieri caduti, tra le urla, i gemiti e la morte, là, senza moto, come impietrita. Ma se si tolga questa forte ricerca dell'espressione, si vedrà il bassorilievo classicheggiare più che in Donatello, cui fu attribuito; e le ageminature d'oro nelle armi e nelle vestimenta mostrano una certa specie di tentativo da orafo, a cui Donatello non ricorre mai. [1]

Alla *Crocifissione* del Bargello può essere associata l'altra minore presso il Conte de Camondo a Parigi. Senza la diretta comunicazione di sentimenti con Donatello, quale mostrasi nelle due *Crocifissioni*, fu eseguita la *Pietà* della Collezione Ambras nell'Hofmuseum di Vienna, che ascriviamo a un seguace di Bertoldo (fig. 335). [2] Vi è grande potenza drammatica nella scena: la Vergine a sinistra si avanza con la testa china, le braccia ciondoloni, tremante, quasi automa; e Maddalena raccoglie le proprie forze giovanili per reggerne il corpo cadente. Tutte le forti figure che depongono Cristo lo fissano intente; le altre, dietro, nascondono la testa fra

[1] Lo SCHMARSOW (*Donatello* cit., pag. 51) con qualche incertezza l'attribuisce a Bertoldo: lo TSCHUDI (*Donatello*, ecc., pag. 29) non trova ragioni di probabilità in favore dell'asserzione dello SCHMARSOW. Eppure vi sono forme particolari di Bertoldo ne' cavalieri romani, e anche certi suoi segni abituali nelle vesti tagliate così da sembrar fettucce o corde aggirate, nelle teste formate come dentro una pallottola, ne' capelli con riccioli ellittici uscenti dalla massa del capo, nelle barbe brevi e crespe, nelle mani col pollice molto staccato dalle altre dita.

[2] Il BODE (Testo dei *Denkmäler*, pag. 38) pensa pure a Bertoldo; altri la riferiscono al Minello (cfr. FABRICZY in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1907, pag. 53 e seg.).

Fig. 333 — Londra, Victoria and Albert Museum.
Bertoldo: Angiolo nella faccia laterale del sarcofago suddetto.

le mani; l'atleta in piedi a destra contrae spasmodicamente il volto, e quello seduto, pure a destra, si serra con una mano

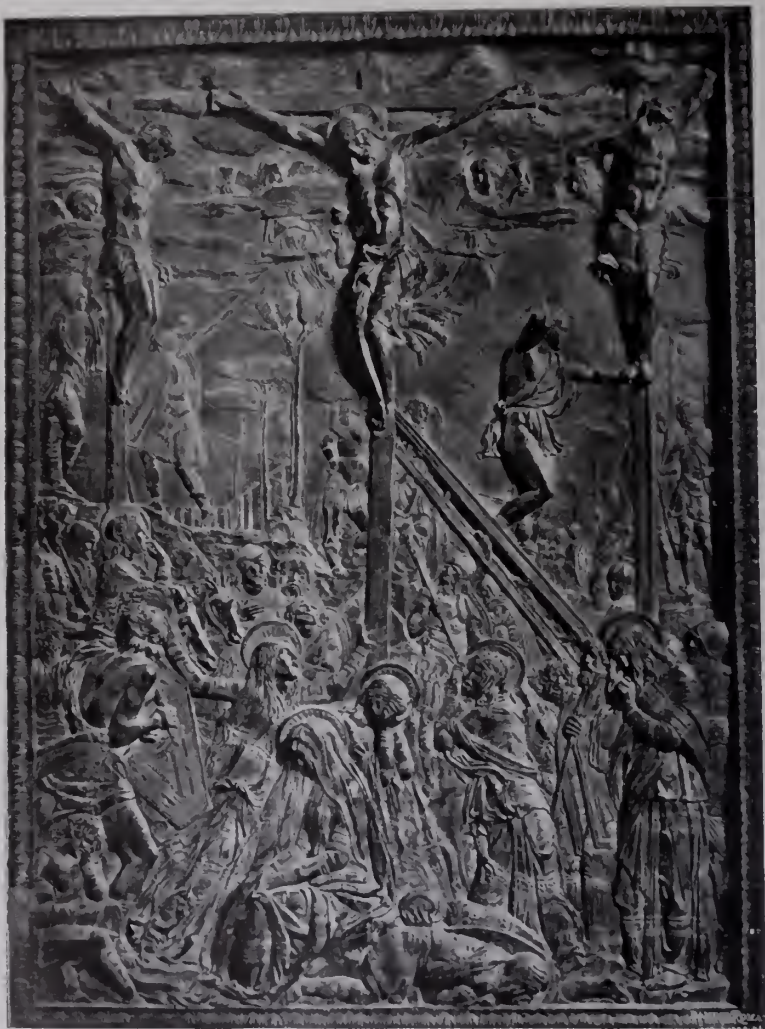



Fig. [illegible]4 — Firenze, Museo Nazionale. Bertoldo: La *Crocefissione*. (Fotografia Alinari).

le labbra per trattenere l'urlo della disperazione. Vi è qui tuttavia uno sforzo che non si trova mai in Donatello, e un

romanamento de' tipi delle figure atletiche, grandiose, che sarebbe stranissimo in Donatello medesimo, ed è più proprio d'un seguace del classicheggiante Bertoldo, che sfoggiò lo studio dall'antico anche nel sarcofago entro cui si depone Cristo.

In un tempo prossimo al lavoro dei pergami di San Lorenzo, Bertoldo probabilmente eseguì in marmo il *Cristo nell'orto* del Museo di Berlino, i medaglioni riproducenti

Fig. 335 — Vienna, Hofmuseum. Seguace di Bertoldo: La *Deposizione*.

gemme medicee nel fregio del palazzo Riccardi in Firenze, la *Flagellazione* in bronzo, attribuita a Donatello, esistente in prove nel Museo del Louvre e nel Kaiser Friedrich's Museum. [1]

Da Firenze con tutta probabilità verso il 1474 si recò ad Urbino, dove eseguì una medaglia per Federigo da Montefeltro, col rovescio d'una chimera,[2] e la tabella votiva, ora

[1] Il *Cristo nell'orto* è riprodotto nella *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche Königl. Museen zu Berlin*, Berlin, 1888. tav. IV, n. 55; la *Flagellazione* a tavola XXXIII, n. 699. Circa i medaglioni del palazzo Riccardi, cfr. MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*.

[2] Anche il rovescio d'una medaglia di Federigo da Montefeltro, quella coi fanciulli nudi reggenti uno scudo sul quale poggia tra due cornucopie un'aquila dalle ali spezzate, potrebbe essere opera di Bertoldo. L'altra medaglia col rovescio rappresentante un uomo

nella chiesa dei Carmini a Venezia, rappresentante la *Deposizione* con le figure del Duca, di Guidobaldo infante e forse del Conte Ottaviano Ubaldini (fig. 336). Fu attribuita un tempo al Sansovino, poi al Verrocchio, infine a Leonardo da Vinci e a Francesco di Giorgio Martini senese.[1] Quantunque vi sia una insolita scioltezza di forme, si notano, specialmente negli angioli, che volano disperati per l'aria, i segni abituali di Bertoldo, i quali si riconoscono pure nel *Martirio di San Sebastiano* (fig. 337), nel Museo dell'Università perugina. Il Santo è legato ad un pilastro sotto gli occhi del tribuno attorniato da sgherri. La Vergine pietosa, che nella *Deposizione dalla croce* a Venezia sostiene e guarda Cristo morto, è similissima alla donna seduta a terra, nel primo piano del rilievo di Perugia. Il fondo di questo è simile in molte parti e nell'architettura degli edificî monumentali al fondo d'un altro bassorilievo, pure di Bertoldo, la *Discordia*, del Victoria and Albert Museum (fig. 338): su d'una piazza circondata da grandi edificî, una megera con i capelli irti, con un bastone nella destra, eccita la moltitudine alla lotta; e già molti della folla s'inseguono, si assaltano, si percuotono, si calpestano; ed altri guardano dai portici o dalla strada al contrasto feroce, mentre un Imperatore mira la scena dall'alto del suo scanno.

In tutte queste opere Bertoldo mostra il suo fine artistico essere la sorpresa del movimento. Egli scorcia gli angioli nel

---

nudo sopra un cavallo e in atto di colpire un dragone con la lancia, trovasi nella Raccolta Robinson a Londra.

[1] La *Deposizione* della chiesa dei Carmini fu pubblicata prima dal BODE (*Una tavola in bronzo di Andrea del Verrocchio nella chiesa del Carmine in Venezia* in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pag. 77). Come del Verrocchio la ripubblicò nei *Denkmäler* cit., e più tardi come di Leonardo da Vinci (*Jahrbuch der Königl. preuss. Ksts*, XXIV, pagina 127 e seg.). Il *Martirio di San Sebastiano* fu pubblicato prima da ADOLFO VENTURI (*Un bronzo del Verrocchio* in *L'Arte*, 1902, pag. 43), poi dal BODE nei *Denkmäler* citati, pure come opera del Verrocchio, e infine nel *Jahrbuch* cit., come di Leonardo. La *Discordia* del Victoria and Albert Museum pubblicata dal MÜLLER-WALDE come opera di Leonardo (*Leonardo da Vinci, Lebenskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*, München, 1889, pag. 150) e da altri, è stata pure ripubblicata dal BODE come del Verrocchio prima e di Leonardo poi. Infine lo SCHUBRING, *Die Plastik Sienas* cit., pag. 186 e seg., assegna i tre bronzi a Francesco di Giorgio Martini.

Fig. 336 — Venezia, Chiesa de' Carmini. Bertoldo: La *Deposizione*.
(Fotografia Alinari).

bassorilievo della *Deposizione*, per rendere la disperazione, il tumulto degli elementi, del cielo e della terra, alla morte

Fig. 337 — Perugia, Museo dell'Università. Bertoldo: *Martirio di San Sebastiano.*

del Redentore; nella *Discordia* accende con la stecca, come con face neroniana, l'incendio sullo sfondo monumentale di

Roma. A riscontro delle tre grandi composizioni può mettersi la piccola lastra in bronzo nella collezione Dreyfus a Parigi, rappresentante il *Giudizio di Paride.*[1]

Probabilmente nel 1475 Bertoldo era a Venezia, ove eseguì la medaglia di Francesco Diedo senatore « Literarum et Iustitiae Cultor », con Ercole nel rovescio, inseguente Nesso rapitore di Deianira, mentre un uomo, seduto tra un

Fig. 338 — Londra, Victoria and Albert Museum. Bertoldo: La *Discordia.*

leone e un toro, guarda dall'alto d'una scogliera. A quel tempo stesso gettò in bronzo la medaglia di Letizia Sanuto, rappresentata a mezzo busto nel diritto tra due piante di quercia, nel rovescio sopra un carro trionfale tirato dagli unicorni, guidato e spinto dagli Amori. Per quella certa corrispondenza di forme che suol esser maggiore fra lavori prossimi di tempo, assegniamo a poco dopo il 1475 la medaglia di Maometto, anzi, per la correlazione tra il diritto di essa

[1] Fu attribuita al Verrocchio dal Bode nell'articolo sudd. in *Arch. stor. dell'Arte*, pag. 84.

e quello dell'altra di Gentile Bellini, le pensiamo eseguite entrambe nel 1480.[1] Nel diritto, è il busto di Maometto II; nel rovescio, il carro trionfale di Marte, procedente sulla Terra, colma di frutta nella cornucopia, e sull'Oceano, armato del tridente di Nettuno; la Grecia, Trebisonda e l'Asia, in figura di tre donne nude, prigioniere, seguono il carro del trionfatore che regge in pugno la statuina della Vittoria; e ciò per allusione al Sultano che mise fine all' Impero greco di Trebisonda. Un altro rovescio di medaglia, della quale non si conosce il diritto, è di quel tempo circa, e rappresenta il *Trionfo della Castità*: la matrona procede sul carro, minacciando, ordinando la distruzione d'un uomo (la Brutalità o la Oscenità), che sopra un'ara vampante, con le mani legate dietro al dorso, trova il suo rogo attizzato da genietti della dea inesorabile; le ali dell'Amore, le frecce, il turcasso, gli archi, sono sparsi a terra. E infine classifichiamo con queste medaglie il rovescio di quella di Antonio Graziadei, rappresentante Mercurio sopra un carro tirato da leoni, accompagnato dalle nove Muse e da Marte, da Elio e da Selene, e con la scritta: VOLENTEM DVCVNT. NOLENTEM TRAHVNT.

Fra il 1475 e il 1478 Bertoldo stette dunque a Venezia intento a medaglie, e tra esse va probabilmente classificata quella eseguita nel 1477 per Alfonso d'Este, bambino di un anno, con nel rovescio Ercole fanciullo che strozza i serpenti: allusione al nome del padre dell'erede del Ducato ferrarese, Ercole I d'Este, per il quale lo scultore anche eseguì forse alcune delle statuette in bronzo di Ercole con uno scudo araldico.[2] Nel 1479, il 29 di luglio, Bertoldo era di nuovo a Firenze, dove scrisse una lettera burlevole a Lorenzo de' Medici vantando la propria arte culinaria; e in quell'anno, pro-

[1] Cfr. ARMAND, *Les médailles italiennes*, Paris 1883-1887; FRIEDLAENDER, *Die italienischen Schaumunzen des fünfzehnten Jahrhunderts* (*Jahrb. der K. preuss. Ksts*, 1880 e seg.; A. HEISS, *Les médailleurs italiens de la Renaissance*, Paris, Rothschild, 1881-1892; BODE, *Bertoldo di Giovanni* in *Florentiner Bildhauer* cit. — IDEM, *Italienisch. Bronzestatuetten* cit.

[2] La medaglia è pubblicata da A. HEISS (op. cit., Paris, 1884, pag. 42-43) tra quelle dei maestri anonimi di Alfonso I d'Este.

babilmente, dette l'impronta della medaglia di Alfonso di Ferdinando duca di Calabria, gettata dal Guazzalotti scrittore della Curia Romana e canonico della Prepositura di Prato, a ricordo dell'espugnazione di Monte Imperiale (1479). Nè fu questa la prima volta che Bertoldo fece la « prima

Fig. 339 — Vienna, Hofmuseum. Bertoldo: *Bellerofonte.*

impronta » per quel dilettante pratico della fusione in bronzo. Il Guazzalotti stesso, mandando l'11 settembre 1478 quattro medaglie da lui fuse a Lorenzo il Magnifico, confessava di averne avuto da Bertoldo il modello. Verso quel tempo questi eseguì la medaglia commemorativa di Filippo de' Medici, arcivescovo di Pisa (1461-1478), col rovescio rappresentante il *Giudizio Universale*, prossimo per forme alla medaglia di Lorenzo e Giuliano de' Medici, già ascritta al Pollaiuolo.

Nel 1483, e forse anche prima, il maestro era a Padova, ed eseguiva due lastre di bronzo per le transenne del coro della chiesa del Santo, ma i suoi getti non riscossero approvazione, e il lavoro fu affidato, come abbiam detto, al Bellano. Egli abbandonò Padova, lasciando nella raccolta di Alessandro Cappella il bronzo del *Bellerofonte*, ora nell'Hofmuseum di Vienna (fig. 339), con questa iscrizione nello zoccolo: EXPRESSIT ME BERTHOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS. Quindi il bronzo modellato da Bertoldo fu gettato e rinettato da Adriano fiorentino, e lo attesta pure Marcantonio Michiel: « In Padoa in casa di Misser Alessandro Capella in borgho zucho, lo Bellorophonte di bronzo che ritiene el Pegaso de grandezza d'un piede, tutto ritondo, fu di mano di Bertoldo, ma gettado da Hadriano suo discipulo, et è opera nettissima et buona ».[1] A prima vista, il motivo del gruppo pare tratto dai colossi di Montecavallo, ma invece fu composto liberamente dall'artista, che, al pari di Michelangelo da lui educato, ebbe potenza di trasfigurare i modelli antichi. Bellerofonte segue il moto del cavallo che s'impenna, spingendo indietro il forte torace e il capo; coi muscoli tesi fa uno sforzo poderoso, mirabile nel contrasto del movimento del giovane atleta, nel quale già si determina il tipo particolare delle figure condotte da Bertoldo negli ultimi anni, nella testa tondeggiante, nelle larghe masse dei capelli, negli occhi piccoli distanti tra loro, nella breve barba crespa, nelle ossa che si disegnano come lame contro la cute.

Per tali caratteri si attribuirono a Bertoldo la statuetta in bronzo a cera perduta di *Orfeo* o *Arione che suona il violino* (fig. 340) nel Museo Nazionale di Firenze, gli *Ercoli* del Kaiser Friedrich's Museum, della Collezione Pierpont Morgan, a Londra, e di quella del Principe Liechtenstein,

[1] Cfr. Anonimo Morelliano (MICHIEL), ed. Frimmel, Wien, 1888, pag. 18. — FRIMMEL, in *Jahrb. der Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, V, pag. 30 e seg. — BODE, *Florentiner Bildhauer* cit., pag. 280 e seg. — IDEM, *Die italienischen Bronzestatuetten* cit., pag. 13.

Fig. 34. — Firenze, Museo Nazionale. Bertoldo: *Orfeo* o *Arione*.
(Fotografia Alinari).

a Vienna; l'*Ercole a cavallo* nella Galleria Estense a Modena (fig. 341); il *Supplichevole* del Kaiser Friedrich's Museum;

Fig. 341 — Modena, Galleria Estense. Bertoldo: *Ercole a cavallo*. (Fotografia Alinari).

il *Centauro con la ninfa in groppa*, dello stesso; il gruppo della *Lotta d'un negro a cavallo contro un leone assalitore*,

Fig. 342 — Parigi, Collezione Foule. Bertoldo: Gruppo in bronzo.

presso il Foulc a Parigi (fig. 342); il gruppo di *Ercole che squarcia il leone*, presso il Salting di Londra.[1]

Tornato a Firenze, Bertoldo riprese la sua intimità con Lorenzo de' Medici, che accompagnò nel 1485 ai bagni,[2] e per lui fece cose parecchie, fra le altre quel *Trionfo di Bacco*, che mostra nel carro del trionfatore le imprese Medicee (fig. 343 e 344). Non hanno quei piccoli baccanti l'impeto donatelliano, ma sono pieni di festività, quale si vede nel bassorilievo della Vergine col Bambino, attorniata da angioletti che, fratelli di quei fanciulli del corteo bacchico, suonano, cantano e saltano (fig. 345). Fece anche il grande bassorilievo in bronzo, ora nel Museo Nazionale, ricordato dal Vasari, nella vita di Donatello, così: « l'imitò assai, come si può vedere in una battaglia in bronzo d'uomini a cavallo molto bella, la quale è oggi in guardaroba del signor duca Cosimo ».[3] Nel 1485 scolpì anche due putti di legno che furono posti nell'organo di Santa Maria del Fiore, a capo la porta della Sagrestia Nuova.[4] Da' suoi bronzi si ricavarono stucchi: uno, a Firenze presso il Bardini, è tratto da un medaglione in bronzo che il Bode attribuisce al maestro, e che rappresenta *Venere e Amore presso Vulcano*. Forse è di Bertoldo stesso uno stucco del Kaiser Friedrich-Museum (fig. 346). Negli ultimi anni fu capo di quella specie d'accademia o scuola d'arti che il magnifico Lorenzo

---

[1] Tutti riprodotti dal BODE, *Die italienisch. Bronzestatuetten* cit., tav. IX-XIV. Lo stesso autore riproduce nei *Florentiner Bildhauer* cit., pag. 292, una statuetta di *San Girolamo* del Museo di Berlino, come opera di Bertoldo. Il MOLINIER, *Les Plaquettes* cit., I, pag. 58 e seg., attribuisce a Bertoldo una *Deposizione*, bronzo del Museo nel Palazzo Ducale a Venezia, un *San Sebastiano* e un *San Giovanni Battista* della Collezione Dreyfus. — HUGO V. TSCHUDI, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, III, Leipzig, 1885, pag. 720, crede questi due ultimi bronzi e un altro della medesima Raccolta, *San Girolamo che prega davanti il Crocefisso*, lavori di un seguace padovano di Donatello. Anche EUGÈNE PIOT, *La sculpture au Trocadéro* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, pag. 588) citò il bassorilievo di *San Girolamo nel deserto* della Collezione Dreyfus, come di Bertoldo. Notiamo infine due grandi rilievi in bronzo che possono piuttosto attribuirsi a Bertoldo: il primo rappresentante l'*Educazione di Amore*, che si conserva in un esemplare nel Victoria and Albert Museum e in un altro nel Museo del Palazzo Ducale a Venezia; il secondo con una rappresentazione mitologica ricavata dal ciclo di Venere, esistente nel Museo di Berlino (429-A).

[2] REUMONT, *Lorenzo de' Medici*, II, pag. 468.

[3] VASARI, ed. cit., II, pag. 423.

[4] MILANESI, note al VASARI, ed. cit., II. 423, n. 1.

Fig. 343 e 344 — Firenze, Museo Nazionale. Bertoldo: *Trionfo di Bacco*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 345 — Parigi, Museo del Louvre. Bertoldo. Madonna.
(Fotografia Alinari).

adunava ne' suoi giardini. « Era allora », scrive il Vasari, « custode e capo di detti giovani Bertoldo scultore fiorentino, vecchio e pratico maestro, e stato già discepolo di Donato; onde insegnava loro, e parimente aveva cura alle cose del giardino, ed a' molti disegni, cartoni e modelli di mano di Donato, Pippo, Masaccio, Paolo Uccello, Fra' Giovanni, Fra' Filippo, e d'altri maestri paesani e forestieri ».[1] Morì il

Fig. 346 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Bertoldo: Stucco.

30 dicembre 1491 nella villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano, e della morte dette annuncio Bartolomeo Dei allo zio cronista: « Bertoldo scultore degnissimo, e di medaglie optimo fabricatore, il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne, al Poggio s'è morto in dua dì; che n'è danno assai; e a lui è molto doluto; chè non se ne trovava un altro in Toscana, nè forse in Italia di sì nobile ingegno e arte in tali cose ».[2] Queste parole formano il sincero elogio funebre del maestro di Michelangelo, il quale, giovinetto, dalla *Discordia* di Bertoldo, dagli *Ercoli* gettati da questi in bronzo, trasse il tipo del vindice *Davide!*

[1] Vasari, ed. cit., IV, 257.

[2] Milanesi e Pini, *La scrittura degli artisti*, I, 60.

V.

Altri scultori toscani del 1400: Antonio Averlino, detto il Filarete — Luca e Andrea della Robbia — Bernardo e Antonio Rossellino — Il seguace Silvestro dell'Aquila — Mino da Fiesole e suoi seguaci — Domenico Rosselli — Benedetto da Maiano — Matteo Civitali — Il Verrocchio e suoi seguaci — Francesco di Simone Ferrucci — Antonio e Pietro Pollaiuolo — Maestri senesi.

Antonio di Pietro Averlino, detto il Filarete, fiorentino, nato verso la fine del 1300, non dette saggio di sè nella sua patria.[1] Venuto a Roma, al tempo dell'incoronazione dell'Imperatore Sigismondo, quando vi soggiornarono Donatello e Michelozzo, fu incaricato di eseguire le porte in bronzo di San Pietro, condotte, come dice il Vasari, « in così sciagurata maniera ». L'Averlino giunse a Roma con la testa piena di frasi e di teoriche, amante di virtù, com'egli si chiamò pomposamente, non virtuoso nell'arte, grezzo nella forma delle sue sculture e del suo *Trattato d'architettura*, che il Vasari giudicò cosa « ridicola » e « sciocca ». Fu un fantasioso, con una cultura molto superficiale e senza fonda-

[1] Bibliografia relativa all'Averlino:

Dohme, *Filaretes Tractat von der Architectur* (*Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1880); Hugo v. Tschudi, *Filaretes Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter* (*Rep. f. Kstw.*, 1884); L. Courajod, *Quelques sculptures en bronze de Filarete* nella *Gazette archéologique*, 1885); L. Beltrami, *La torre del Filarete* (*Arch. storico lombardo*, a. XV, fasc. IV, 1888); W. Oettingen, *Ueber das Leben und die Werke des Ant. Averlino gen. Filarete*, Leipzig, 1888; Idem, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst*, Wien, 1890; Bruno Sauer, *Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter* (*Rep. f. Kstw.*, 1891); Beltrami, *La Ca' del Duca sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia* (Per nozze Albertini-Giacosa, Milano, 1900); *La medaglia ovale o placchetta del Filarete* (*L'Arte* e *Rivista italiana di numismatica*, 1902); A. Venturi, *Di alcune opere di scultura a Parigi* ne *L'Arte*, 1904; Gerola, *Una croce processionale del Filarete a Bassano* (*L'Arte*, 1906); Beltrami, *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del Castello di Milano*, 1905; A. Venturi, in *L'Arte*, 1907; Lazzaroni e Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, Roma, Modes, 1908.

mento, un volgare saccentone. Prima di venire a Roma, visse in mezzo alla grande flora artistica fiorentina, ma poco o nulla apprese; par che seguisse Bernardo Rossellino, e certamente vide Donatello, ch'egli ardì di criticare nel *Trattato*, e plasmando maschere ne contraffece le figure vive.

Nel 1433 imprese di fare la porta in bronzo di San Pietro, e la portò a compimento dopo dodici anni, poco avendo potuto lavorare nel tempo in cui Eugenio IV fu lontano da Roma, durante gli avvenimenti che funestarono la città e la Chiesa. La porta (fig. 347) è divisa in sei quadri, quattro grandi superiori, due minori in basso, separati da quattro fasce con le *Istorie del pontificato d'Eugenio IV*, tutti incorniciati da girari che s'attorcigliano nella traversa in alto, intorno ai piedi degli angioli reggenti lo stemma del Papa. Nei due rettangoli superiori seggono in trono il *Salvatore*, da una parte, la *Vergine*, dall'altra; nei due sottostanti, *San Paolo* con la spada e col mistico « vaso d'elezione » ai piedi, e *San Pietro* che consegna le chiavi al Papa inginocchiato.

Il Redentore e la Vergine sono grossolani all'eccesso: quegli alza l'enormi dita della destra per benedire, stando, come questa, assiso sopra una cattedra con ornamenti che ne occultano la forma. I manti dalle pieghe a fasci, a liste curve, di stoffa a granitura che vorrebbe simulare il broccato, sono pesantissimi; le teste dai grandi occhi spalancati paiono di maschere, come quelle de' putti portafestoni attaccate sul fondo. La Vergine sta come dentro una nicchia, il Redentore spicca sopra un tappeto a filari di rombi con entro lo stemma papale: strana dissimetria in cui cadde Antonio Averlino nonostante le sue teoriche! Ripetè invece l'arazzo con gli stemmi papali nel fondo dei *Santi Pietro* e *Paolo*, e vi fece un'orlatura a lettere cufiche tratte da stoffe o da vasi persiani all'agemina. *San Paolo* (fig. 348) ha alcuni riccioli del capo come vermiciattoli ritorti, la barba lunga serpeggiante simmetrica; il manto è trattenuto da due borchie

Fig. 347 — Roma, San Pietro in Vaticano. Antonio Averlino: Porta in bronzo.
(Fotografia Alinari).

Fig. 348 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: *San Paolo*, particolare della porta suddetta.

Fig. 349 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: *San Pietro e Eugenio IV*, particolare della porta suddetta.

sulla spalla destra, pesante, con frange a grossi segni uguali. Dal « vaso d'elezione », dov'è figurato un leone, s'innalzano gigli, e sul calice di uno più alto vola una colomba. Benchè l'Averlino volesse disegnare forte e militaresca la figura, poco vi riuscì segnando pedantescamente capelli e barba, grandi, bovini gli occhi, gonfio il mento: quasi immagine di carta da giuoco. Nè migliore è *San Pietro* (fig. 349), con occhi spalancati, coi capelli segnati come le frange de' manti, con la barba a riccioli vermicolati, col manto a grandi curve, con sandali ai piedi e saraballa. Il Pontefice, ai suoi piedi, è quasi mostruoso nella proporzione delle membra, con gambe sottili e corte che non avrebbero potuto reggerlo, con certo pollice enorme nella mano che tiene le chiavi. Anche in questa lastra sono nel fondo le tre teste alate di cherubini, tonde zucche intagliate, dalle sopracciglia arcuate, orbite grandi e guance gonfie, reggenti dietro la nuca il festone d'alloro a foglie pizzettate.

Nei due riquadri inferiori sono due grandi scene: in una (fig. 350), *San Paolo giudicato*, il suo supplizio, la decollazione, la sua apparizione a Plautilla, cui rende il velo che, secondo la leggenda, ricevette da lei per bendarsi gli occhi negli ultimi momenti della vita; nell'altra (fig. 351), il *Supplizio di Pietro*, prima da armigeri condotto con le mani legate alla presenza dell'Imperatore, quindi appeso alla croce con la testa volta al basso. Ciò che più interessa qui è il modo con cui l'autore ricostruì l'ambiente della rappresentazione: a destra, una piccola piramide ornatissima, ancora con tracce d'oro e di colori di smalto; a sinistra, il grande albero del terebinto, poi un edificio circolare a più ordini con colonne, infine una piramide più alta della prima, alla quale è addossata Roma con la statuetta di Pallade nella destra. Nell'edificio circolare l'Averlino intese di rappresentare Castel Sant'Angelo, idealmente ricostruendolo nella forma primitiva della Mole Adriana, ingegnandosi così a dare l'ambiente antico. Tra le due piramidi figurò il terebinto neroniano e in

Fig. 350 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: *La morte di San Paolo*. Particolare della porta suddetta.

Fig. 351 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: *La morte di San Pietro*. Particolare della porta suddetta.

quella a destra il monumento che il medioevo conobbe come tomba di Scipione Africano o come Meta di Romolo.

Nelle due composizioni a piccole figure l'Averlino migliora alquanto: nella *Morte di San Paolo* ancora si riconosce il modellatore delle figure colossali, specie nel San Paolo presso il trono imperiale, con la tunica a grosse righe, con saraballa e calzari, e nel San Paolo inginocchiato con le gambe corte, come il Pontefice Eugenio IV prostrato ai piedi di San Pietro. Nella *Morte di San Pietro* la modellatura

Fig. 352 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Bassorilievo rappresentante l'*Abate Andrea davanti al Papa*.
Particolare della porta.

pare più facile, molle e sciolta, ma quanta parte ebbe il logorìo in quest'effetto?

Nelle quattro fasce tra i riquadri sono storie contemporanee illustrative del pontificato di Eugenio IV: l'*Incoronazione di Sigismondo Imperatore* e la *Cavalcata del Papa e dell'Imperatore a Castel Sant'Angelo*; la *Partenza di Giovanni VI Paleologo dall'Oriente*, il suo *Arrivo a Ferrara*, il suo *Ricevimento dal Pontefice*; l'adunanza solenne del *Concilio di Firenze*; la *Partenza* e l'*Imbarco dei Greci a Venezia* per ritornare in Oriente; l'*Abate Andrea* del convento di Sant'Antonio in Egitto riceve a Firenze dal Papa il decreto

d'unione alla Chiesa Romana (fig. 352), e co' suoi monaci *Visita in Roma le tombe apostoliche* (fig. 353).

In tutti questi bassorilievi i caratteri stilistici non mutano: sempre grandi gli occhi, serpeggianti e simmetriche le barbe, grosse, ondulate le vestimenta. Nelle riquadrature tra i pesanti meandri (fig. 354-358) sono piccoli soggetti ricavati dalla mitologia greca, dalla storia romana, dalle favole d'Esopo, dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, da cronache figurate. Come nella porta della Mandorla del Duomo a Firenze, così sulla porta di San Pietro è una raccolta di pezzi dell'antico, di medaglioni d'Antonino Pio e d'altri Imperatori, di camei, d'encarpi ecc.; l'Averlino però non raccolse soltanto quei cimelî e quei resti tra le sue forme, ma ne ricompose altri arbitrariamente, nel modo che per sentito dire supponeva che fossero simiglianti agli antichi. Con modelli o senza, addensò ne' girari della porta le proprie scenette; e fece, con particolare cognizione di satiri e di baccanti, qualche combinazione di figure sul massimo tempio della Cristianità, senza essere richiamato all'ordine per pubblico scandalo. Non dal latino in volgare, ma dal volgare tradusse grossamente in latino. Vi sono però atteggiamenti del pensiero nelle parole nostre, i quali non trovano corrispondenza nel linguaggio antico; e il Filarete, senza curarsi di tali sottigliezze, fece a modo suo, con curiosissima disinvoltura, come un libero illustratore di libri classici. Dall'alto al basso delle porte, di mano in mano che risentiva maggiormente l'influsso di Roma, fa il commento figurato migliore, più diligente, più romano, senza dare tuttavia, come Donatello, l'aspetto antico a personaggi contemporanei. L'arte antica era conosciuta dall'Averlino troppo superficialmente, perchè ne potesse trarre accenti di grandezza e di gloria. Donatello romanizza talvolta il vero per amore di monumentalità; il Filarete incornicia il vero di figure ispirate da poemi mitologici e da favole; il primo avviva l'antico col proprio naturalismo penetrante, il secondo ne trae giuochi o partiti

Fig. 353 — Roma, San Pietro in Vaticano. Antonio Averlino: Bassorilievo rappresentante la *Venuta dell'Abate Andrea a Roma.* Particolare della porta.

Fig. 354 e 355 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Particolari della incorniciatura della porta.

Fig. 356 e 357 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Particolari della incorniciatura della porta.

decorativi; quegli non rinuncia mai a render la vita con la massima efficacia, questi si contenta del semplice costume; Donatello fa sussultare le cose, il Filarete ne fa collezione.

Tra le teste degli Imperatori romani, ad eccezione di quella di Antonino Pio e di un'altra con corona di quercia (fig. 359), ve ne sono con occhi tondi e grandi, non visti di profilo, con la pelle dei volti come di cuoio, i lineamenti grossolani, le barbe caprine, i capelli a cordoni o a fili paralleli di ferro o a riccioli uncinati. Puerile è l'espressione di quelle facce dalle grosse sopracciglia, dalle labbra tumide, imbronciate, dai tondi menti che sporgono. Ma meno trascurati sono quei tratti, dove si vede il lupo e l'agnello, e Ganimede, intorno alla migliore formella con la *Morte di San Pietro*. Oltre i personaggi ideali, vi sono tre busti-ritratti, forse l'uno del Cardinale Scarampi (fig. 360) governatore di Roma dal 1440, l'altro forse di Flavio Biondo, e il terzo di Antonio Averlino medesimo. Del resto, egli non lasciò d'incidere e scolpire più volte sulla porta il proprio nome d'autore, orgoglioso dell'opera, che ricordò in molti casi, anche mettendosi terzo tra Ghiberti e Donato.

Più grandi sono le figure, meno riesce nel costruirle e nel modellarle; nelle minori sfoggia un singolare studio dei costumi. In generale tutte sembrano sbalzate in metallo, piuttosto che fuse. Il Filarete orafo non sapeva passare alla grand'arte della scultura, pure studiandosi confusamente di trar pro di quanto gli stava attorno, de' fregi romani ora nelle Grotte Vaticane, delle ageminature persiane, ecc. Ma la vera ricchezza dell'artefice consistette negli animali resi con molta finezza, i cani, i serpentelli, il gallo, le gru, le civette. Poche volte hanno il movimento che trovarono nel Pisanello, ma in ogni modo l'Averlino vi mostra una diligenza che non ebbe mai nel rendere gli uomini. Nell'eseguire le porte ebbe a garzoni e discepoli Agnolo, Giacomo,[1]

[1] Lo Tschudi si chiede se quest'aiuto del Filarete sia o Jacopo d'Antonio da Fiesole o Jacopo da Pietrasanta.

Fig. 358 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Particolare della incorniciatura della porta.

Jannello, Pasquino da Montepulciano,[1] Giovanni,[2] Varrone fiorentino,[3] coi quali si ritrasse in una lastra di bronzo ap-

Fig. 359 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Particolare della decorazione della porta.

piccicata dietro la porta, quando questa nel 1445, fu messa

[1] Pasquino da Montepulciano nel 1450-51 lavorò con Maso di Bartolomeo sulla porta di San Domenico ad Urbino; nel 1461-64 finì la famosa griglia della cappella della Cintola nel Duomo di Prato.

[2] Lo Tschudi si chiede se si debba riconoscere, nell'aiuto del Filarete, Giovanni da Verona che circa il 1455 era in Roma, o Giovanni Andrea da Varese, o Giovanni di Firenze, o Giovanni del Biondo.

[3] Secondo il Milanesi lavorò dal 1450 al 1454 in Roma; e Callisto III nel 1457 gli allogò la scultura de' suoi stemmi nella torre di Ponte Molle.

al posto (fig. 361): egli salta co' suoi discepoli, e si dà in preda alla gioia, pur brontolando, come nell'iscrizione:

Fig. 360 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Averlino: Particolare della decorazione della porta: ritratto del card. Scarampi (?)

CETERIS · OPERE · PRETIVM · FASTVS · FUMVS · VE · MIHI · HILARITAS.[1]

[1] Il Pistolesi lesse: *Ceteris opere pretium fastus fumusque mihi;* il Von Tschudi (*Rep. für Kstws,* 1884, pag. 291 e seg.): *Ceteris . opere . pretium . fastus . fumus . ve . mihi hilaritas;* il Geoffroy (*Revue des Deux Mondes,* 1879, pag. 376 e seg.) non trova traccia

Al periodo romano dell'attività del Filarete (1433-1447) viene assegnato un busto in bronzo dell'Imperatore Paleologo, nel Museo di Propaganda Fide in Roma, che ci sembra una ricostruzione, eseguita sul modello della nota medaglia di Vittor Pisano, con una libertà ignota all'Averlino, senza quell'espressione penosa da orientale, senza ricerca ne' particolari del costume.[1] Più probabilmente gli appartengono il busto di Giulio Cesare, nella Collezione Lazzaroni a Parigi,[2] e quello virile dell'Hofmuseum di Vienna, con gonfiate sopracciglia, occhi grandi, tagli che vanno dalla radice del naso alla fronte, pomelli delle guance come sbalzati sul metallo e sviluppatissimi, orecchie grandi, bocca storta, gonfie vene del collo col pomo d'Adamo ben marcato. Il taglio meschinetto del ritratto, comprendente solo le spalle senza che appaia l'attaccatura delle braccia, è indizio ch'esso appartiene al principio della fabbricazione dei busti-ritratti, cioè verso la metà del secolo XV.[3]

Prima di partire da Roma, l'Averlino fece una riproduzione della statua di Marc'Aurelio, ora nel Museo di Dresda, con un'iscrizione in cui l'autore più tardi aggiunse al ricordo del tempo in cui eseguì la copia, e, s'intende, del tempo in cui faceva le porte di bronzo, ecc., ecc., la dedica a Pietro de' Medici al quale la donò nel 1465.[4]

Fece anche una lastra rettangolare di bronzo, ora nel Museo del Louvre, il *Trionfo di Giulio Cesare*;[5] questi è a cavallo preceduto da un legionario, seguito da un cavaliere che si trae dietro uno schiavo erculeo ignudo, con le mani

di *Hilaritas;* LAZZARONI e MUÑOS, la trovano, e lasciano scorgerla anche nella riproduzione da essi fornita (fig. 67, pag. 97).

[1] LAZZARONI e MUÑOZ, op. cit., pag. 125. Intorno al busto gli stessi AA. scrissero nei *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, juin 1907, e nella *Rassegna d'Arte*, luglio-agosto 1907.

[2] A. VENTURI, *Di alcune opere di scultura a Parigi* (*L'Arte*, 1904, pag. 472).

[3] A. VENTURI, in *L'Arte*, 1907, pag. 312 e tavola annessa.

[4] COURAJOD, *Quelques sculptures en bronze de Filarete* (*Gazette Archéologique*, 1885, pag. 382-91). LAZZARONI e MUÑOZ, op. cit., pag. 132.

[5] MIGEON, *Catalogue des bronzes et cuivres du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes du Musée du Louvre*, Paris, 1904, pag. 328.

legate dietro il dorso. Anche qui il Filarete rimane uguale a sè stesso, goffo e stentato.

Un'altra grande placchetta, con figure minori di quelle del *Trionfo* e meno infelici, vedesi a Vienna nell'Hofmuseum: rappresenta sotto ad un'arcone la *Lotta di Ulisse col mendicante Iros*; la nutrice guarda tra i pilastri, e Antinoo solleva la testa di montone, posta del combattimento. Il soggetto, ricavato dal canto XVIII dell'*Odissea*, fu suggerito da qualche umanista all'Averlino, che figurò l'avvenimento come in una edicola aperta.

Peggio nell'altra placchetta primitiva, nello stesso Hofmuseum, eseguita per farne una portella di ciborio, dove le forme di *Cristo che porta la croce*, dell'*Annunciazione*, della *Trinità*, perdono determinatezza ne' contorni, pure mostrando come l'Averlino s'ispirasse, nella *Trinità*, al tabernacolo di Donatello in Orsanmichele, e nell'*Annunciazione*, alle forme di Bernardo Rossellino. Anche in questa placchetta, come nella statua di Marco Aurelio e nelle porte di San Pietro, l'artista ricorse a smalti nella decorazione di stelle e di lettere cufiche nei fondi.

A riscontro di queste due ultime placchette si pone l'altarolo

Fig. 361 — Roma, San Pietro in Vaticano. Antonio Averlino: Lastra fissata nella porta dalla parte interna.

in bronzo, la miglior prova del quale è nel Museo del Louvre (fig. 362), e dimostra come l'Averlino anche nelle architetture perdesse le proporzioni, mal tirando in quello pilastri e cornici, e ornando la conca della nicchia, entro cui stanno la Vergine ed angioli, d'una conchiglia enorme. Nella base dell'anconetta bronzea, in una specie di predella, *Adamo ed Eva intorno all'albero del Paradiso*, la loro *Cacciata*, e quindi Eva ignuda distesa come una naiade, con un pomo nella destra, mentre Abele s'avanza con un agnello e Caino col fascio delle spiche. Nella trabeazione, un putto sopra un delfino, e una ninfa che suona la cetra sopra un altro. [1] Qui pure c'è il modo bislacco d'immaginare le decorazioni del Filarete senza corrispondenza col soggetto, con una mescolanza strana di sacro e di profano, della mitologia con la Bibbia e con il Cristianesimo. [2]

Nel 1447, mentre aveva tolto a fare in San Giovanni Laterano il monumento del Cardinale Antonio Chiaves di Portogallo, accusato di furto di reliquie l'Averlino fu bandito da Roma.

Giunto a Firenze, la Signoria scrisse al proprio oratore perchè supplicase il Pontefice a usar clemenza verso il « virtuoso povero maestro », e gli permettesse di tornare a Roma almeno per mettere in assetto le sue faccende.[3] Ma forse il permesso non fu dato; e l'artista partì per Venezia, dove era nel 1449, e fece una croce processionale per la Cattedrale di Bassano, [4] apponendovi un epigrafe col ricordo delle

[1] Una seconda prova della placchetta è nel Museo di Berlino, proveniente da una cappella privata di Custoza. Cfr. BODE, *Die italienischen Bronzen*, Berlin, tav. XXX, pag. 28, n. 432 del testo; e *Catalogne des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, composant l'importante Collection de M. E. de Miller Aichholz*, Paris, 1900, tav. III, n, II. Il MOLINIER nelle *Plaquettes*, cit. da LAZZARONI e MUÑOZ, non la cita.

[2] Il BODE, *Denkmäler* cit., tav. 550, assegna anche all'Averlino una lastra marmorea esistente in una Collezione privata di Roma: *San Pietro segnito da San Paolo*, e in atto di dar le chiavi a un prelato. Non abbiamo veduto il rilievo, nè sappiamo ove esista, ma la riproduzione con particolari ricavati dalle porte in bronzo di San Pietro ci lascia in sospetto.

[3] MÜNTZ, nel *Courrier de l'Art*, 1883, pag. 33, e nei *Mélanges d'archeologie et d'histoire*, 1889, pag. 136.

[4] GEROLA, in *L'Arte*, 1906, fasc. IV.

Fig. 362 — Parigi, Museo del Louvre. Antonio Averlino: Altarolo in bronzo.
(Fotografia Alinari).

sue porte di San Pietro. Nel 1451 era a Milano, accolto dal Duca Francesco Sforza, che lo applicò ai lavori nel Castello, e ad altri come architetto, finchè dette mano all'erezione dell'Ospedale milanese, poi alla ricostruzione del Duomo di Bergamo, a « fare certi ornamenti » in una casa del Duca a Varese, a trarre i rilievi d'un'altra casa dello Sforza a Venezia nella contrada di San Polo, a diriger lavori di fortificazione a Bellinzona, ecc. L'architetto ducale dedicò al mecenate il *Trattato d'architettura* e una medaglia avente nel diritto il suo ritratto attorniato da api, e nel rovescio una pianta d'alloro dal tronco cavo, dov' è un alveare, da cui partono le api per ronzare sui fiori, su un ruscello scorrente ai piedi dell'albero e, intorno allo stesso, Averlino seduto sopra un panchetto, in atto di intagliare il tronco, mentre il sole dardeggia su tutto i suoi raggi: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS.[1] Ma il mecenate dovè mancargli, e dopo il 1465 il *Trattato*, con mutata dedica, fu presentato a Piero de' Medici forse dall'Averlino stesso reduce in patria.

* * *

Luca della Robbia, il più popolare tra gli scultori toscani, nacque nell'anno 1400.[2] Più giovane del Ghiberti e di Do-

---

[1] La medaglia è pubblicata dal MOLINIER, *Les Plaquettes*, I, 52; illustrata da S. RICCI, *Di una medaglia ritratto di Antonio Averlino detto « il Filarete » nel Museo Artistico Municipale di Milano*, Milano, 1902. Due esemplari si noverano della medaglia: questo nel Museo Archeologico di Milano, l'altro nel Victoria and Albert Museum.

[2] Bibliografia relativa a Luca e Andrea della Robbia:

BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*, Milano, 1811; BRUNI, *Storia dell'Ospedale degli Innocenti*, Firenze, 1819; RUMHOR, *Italienische Forschungen* cit; GAYE, *Carteggio* cit., Firenze, 1839; BARBET DE JOUY, *Les Della Robbia*, Paris, Renouard, 1855; PERKINS, *Tuscan Sculptors*, London, 1864; PINI e MILANESI, *Scrittura d'Artisti* cit.; VASARI, ed. cit., pag. 167-185; BODE, *Die Künstler-Familie della Robbia*, Leipzig, 1878; L. SCOTT, *Luca della Robbia*, London, 1883; COSIMO CONTI, *Di alcune opere di Luca della Robbia* in *Arte e Storia*, 1883; CAVALLUCCI e MOLINIER, *Les Della Robbia*, Paris, Rouam, 1884; MOLINIER, *Bas relief de Luca della Robbia a Peretola* in *Gaz. Archéol.*, IX, 1884; BODE, *Die florentiner Thonbilder in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, Luca della Robbia* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1885; FARABULINI, *Sopra un monumento della Scuola di Luca della Robbia*, Roma, 1886; BODE, *Glasierter Thonaltar von Andrea della Robbia*, in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1886; ANTALDI, *Di alcuni frammenti d'un Altare robbiano a Santa Chiara in Sant'Angelo in Vado* in *Arte e*

natello, ne seguì gli esempî, conservandosi umanissimo e semplice. Fu il figurinaio toscano assorto alle altezze del genio; parlò nella dolce lingua paesana; e collocò le sue serie e gentili figure tra corone di fiori e festoni di melagrane e di gigli, sotto arcate di frutta che ridono nell'azzurro. Naturalista senza irrequietezze, di costituzione robusta e sana, di semplici costumi, d'indole buona e mite, non cercò sottigliezze e simboli, contento di modellar Madonne e ragazzi forti e belli.

Storia, 1887; Anselmi, *L'antico eremo di San Girolamo presso Arcevia e il suo Altare in majolica*, Iesi, 1887; C. v. Fabriczy, *Un altro rilievo di Luca della Robbia* in *Arte e Storia*, n. 22, 1888; Cozza-Luzi, *Relief von Santa Cristina* in *Quartalschrift*, Rom, 1888; Anselmi, *Nuovi documenti sull'Altare Robbiano in San Medardo d'Arcevia* in *Archivio st. dell'Arte*, 1888; Bode u. Tschudi, *Beschreibung* cit.; Gentili, *La chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Viterbo* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889; Bode, *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze* in *idem*. id.; C., *Un altare robbiano a Borgo San Sepolcro* in *Arte e Storia*, 1889; Trabaud, *Le Della Robbia de Marseille* in *Gazette des B. A.*, 1890; Marquand, *Andrea della Robbia's Assumption of the Virgin in the Metropolitan Museum New York* in *American Journ. of. Arch.*, 1891; Santoni, *Altare di majolica ai Cappuccini di Camerino*, Savini, 1892; Marquand, *A Search for della R. Monuments* in *Italy*, Scribner, 1893; Idem, *Some unpublished Monuments by Luca della Robbia* in *Americ. Journal of Arch.*, 1893; Bode, *Die italienische Plastik*, Berlin, 1893; Carocci, *Il monumento di Benozzo Federighi* in *Arte e Storia*, 1894; Marquand, *The Madonnas of Luca della Robbia* in *American Journ. of Arch.*, 1894; Idem, *Luca della Robbia and his use of Glazed Terra-cotta* in *Brickbuilder*, 1895; Anselmo Anselmi, *Le maioliche dei Della Robbia nella prov. di Pesaro-Urbino* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1895; Idem, *Le maioliche robbiane nelle Marche* in *Nuova Rivista Misena*, 1895; Bode, *Ueber Luca della Robbia* in *Sitzungbericht der Berl. Kunstgeschicht. Gesellsch.*, 1896; Gerspach, *Le tombeau de l'évêque Federighi* in *Chronique des Arts*, 1896; Marquand, *Andrea della Robbia and his Altarpieces* in *Brickbuilder*, 1896; Reymond, *Les Della Robbia*, Florence, 1897; Carocci, *Opere robbiane poco note* in *Arte e Storia*, 1898; H. v. Tschudi in *Werk über die Renaissance-Austellung Berlin 1898*, Berlin, Grote, 1899; Reymond, *La sculpture flor.* cit.; Tosi, *Opere robbiane poco note* in *Id.*, 1899; Marrai, *Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello* in *Arte e Storia*, 1900; Burlamacchi, *Luca della Robbia*, London, Bell, 1900; Bode, *Luca della Robbia* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1900; Marrai, *Le ricomposizioni della cantoria di Luca della Robbia*, 1900; Buscaglia, *Opere robbiane poco note in Liguria* in *Arte e Storia*, 1900; Bode, *Denkmäler* cit.; Idem, *Florentiner Bildhauer* cit.; Cruttwell, *Luca a. Andrea della Robbia*, London, Dent, 1902; F. Podestà, *Monumento robbiano in Sarzana*, Sarzana, 1903; Schubring-Bode, *Ein neues Madonnenrelief* in *Kunstchronik*, 1903; La Grassa Patti, *Opere dei Della Robbia in Sicilia* in *L'Arte*, 1903; Gronau, *Zur Genesis der Luca della Robbia* in *Kunstchronik*, 1904; W. Bode, *La Madonna di Luca della Robbia nel 1428* in *Rivista d'Arte*, a. III; Reymond, *La Madonna Corsini di Luca della Robbia* in *Id.*, 1904; Gerspach, *Oeuvres des Robbia peu connues ou inconnues* in *Rassegna d'Arte*, V; Mauceri, *Sicilia ignota* in *L'Arte*, 1906; Bode, *Originalwiederholungen glasierter Madonnenreliefs von Luca della Robbia* in *Munchener Jahrb. d. bild. Kunst.*, I, 1906; Schubring, *Luca della Robbia und seine Familie* in *Künstler-Monographien*, Leipzig; Bode, *Luca della Robbias Türlunette mit der von Engeln verehrten Madonna im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin* (*Studien aus Kunst u. Geschichte — Friedrich Schneider — zum siebzigsten Geburtstage gewidmet*, Freiburg im Breisgau, 1906); Peleo Bacci, *Il gruppo pistoiese della Visitazione, gia attribuito a Luca dellà Robbia*, Firenze, 1906; A. Marquand, *The Visitation by Luca della Robbia at Pistoia* in *American Journal of Archaeology*, 1907.

Come gli artisti più eccellenti di Firenze, studiò giovinetto in una bottega d'orafo, prendendone l'amore al finito e alla diligenza che si nota specialmente nella cantoria (fig. 363) allogatagli per Santa Maria del Fiore nel 1431, opera che ci rivela la grandezza del nuovo maestro. Non la foga bacchica de' fanciulli della cantoria di Donatello hanno i bimbi di Luca della Robbia, i piccoli menestrelli, che piegata la testa sugli omeri, godono nell'udire le voci ch'escono dal cavo

Fig. 363 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: Cantoria.
(Fotografia Alinari).

degli strumenti. La dolcezza della musica li inebria; e sembra che il suono, salito su dai loro cuori, esca dalla carezza delle loro mani. Non battono forte i cembali, non fanno eccessivo frastuono; e i compagni che cantano fedeli al ritmo musicale, si stringono per unir la propria voce in coro; e quelli che danzano sentono la gioia spontanea nel giuoco naturale, nell'agitazione cadenzata delle membra.

Nella fronte della cantoria, a sinistra, nel primo quadro, stanno i laureati sonatori di tube, rispondenti al versetto del salmo: LAVDATE EVM IN SONO TVBAE. Le figure sono

disposte simmetricamente in prospettiva intorno all'asse mediano, in tre piani principali: tre giovinetti sonatori a destra, tre altri a sinistra con gli strumenti abbassati, e, sotto le

Fig. 364 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: Particolare della Cantoria.
(Fotografia Alinari).

lunghe canne de' primi, i fanciulli fanno la ronda (fig. 364). Nel secondo quadro, tre giovinette suonano il salterio: LAVDATE EVM IN PSALTERIO ET CYTHARA. Quella di mezzo curva la testina ricciuta sullo strumento, assorta nella dolcezza del suono; quella di sinistra sta intenta per intonarsi

con la sorella; la terza, a destra, accompagna le note col canto alzando ispirata al cielo la candida fronte (fig. 365). Qui la

Fig. 365 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore
Luca della Robbia: Particolare della Cantoria.
(Fotografia Alinari).

simmetria è rigorosa; e a romper la monotonia delle tre lunghe tuniche delle sonatrici di salterio, seggono a terra nel davanti due putti ignudi che suonan pure lo stesso strumento. Dietro stanno spettatori compresi di devozione, due con le mani amorose sulle spalle delle sonatrici. Nel terzo campo, le citarede (fig. 366), in simmetria anche col quadro

antecedente, simmetria ottenuta col ripiego dei due putti che additano quelle musicanti; nel quarto (fig. 367) sonatori

Fig. 366 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Luca della Robbia Particolare della Cantoria. (Fotografia Alinari).

di timpano e due vivacissimi fanciulli che ballano il saltello, assai staccati dal resto del rilievo, così che l'ombra portata dai loro corpi produce un disquilibrio rispetto al chiaroscuro degli altri campi: LAVDATE EVM IN TIMPANO ET CHORO. A destra e a sinistra, per riempire il vuoto lasciato dall'arco delle due figure di sonatori, due puttini sporgono la testolina curiosa e lieta.

Tra mensola e mensola nella cantoria vi sono altri quattro quadri: in uno, putti coronati d'alloro e di rose cantano e fanno la ronda lentamente; nel secondo, fanciulli suonano organi, arpe e liuti; nel terzo, sonatori di cembali; nel quarto,

Fig. 367 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore
Luca della Robbia: Particolare della Cantoria.
(Fotografia Alinari).

di piatti, e uno di essi, tutto curvo per ascoltare, par che sorga su seguendo l'onda sonora. Ne' bassirilievi laterali sono figurati i cantorini, quasi di profilo nell'uno (fig. 368), quasi di fronte nell'altro (fig. 369): in quello meglio raggrup-

Fig. 368 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: Particolare della Cantoria.
(Fotografia Alinari).

pati intorno al libro di canto, con le teste riunite, con le bocche aperte come se la voce in quel momento squilli sonora ed alta. Anzi allungano tutti il collo per aiutare la voce a squillare, ed uno anche si torce per lo sforzo del grido, mentre il direttore del coro solleva la mano arditamente.

Così Luca della Robbia tradusse il Salmo di Davide in canzone toscana.

Fece una cornice del pergamo Nanni di Miniato detto Fora: è il solo nome di assistente che s'incontri nel lavoro compiuto da Luca intorno il 1438, murato in Santa Maria del Fiore sopra la sagrestia a sinistra, tolto dal luogo nel 1688, ricostruito modernamente nel Museo dell'Opera.[1] Ma le parti architettoniche, meno poche rintracciate in questi ultimi anni, andarono perdute; e con esse anche i due angeli nudi posti sulla cantoria, de' quali parla il Vasari. Luca si mostra non padrone delle leggi del bassorilievo, come già erano Donatello e il Ghiberti; e la distanza delle figure tra loro è sempre tanto breve da non permettere che quelle sul davanti siano così diverse di rilievo da quelle ugualmente grandi che stanno dietro, ne' piani prossimi. L'amore della simmetria e dell'equilibrio delle parti, tanto grande in Luca della Robbia, come la tendenza a riempire interamente i campi del rilievo, lo costrinse a qualche ripiego, a qualche intrusione di figure e a qualche sforzato atteggiamento di teste entro le composizioni schiettamente divisate. Un senso di pudicizia e di candore emana da esse; è la dolcezza che avvicina Luca al Ghiberti.

Più ampio, sculturale e pieno di questi, lo studia nel fare le arieggiate vestimenta delle sonatrici di salterio e di cetra, pur correggendone le curve gotiche; ma a Donatello meglio si approssima, pur semplificandone le forme, raddolcendole, calmandole.

Al tempo dell'esecuzione della cantoria vanno classificate

---

[1] Cfr. a questo proposito il Marrai, op. cit.

Fig. 369 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: Particolare della Cantoria.
(Fotografia Alinari).

alcune Madonne di Luca. Una è nel Museo di Berlino di dimensioni grandi, originariamente posta sopra una porta, di terracotta non invetriata, nè colorita (fig 370). I due angioli sono giovani, quello di sinistra ha il collo proteso come uno dei cantorini descritti; Maria col vivace Bambino che le è seduto in grembo, avvicina la mano sinistra al collo del fan-

Fig. 370 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Luca della Robbia. Madonna in terracotta.

ciullo, che, per difendersi dal solletico, le afferra le dita con ambe le mani. Le pieghe della tunica ondeggiante degli angioli scendono dai fianchi all'indietro come una vaga capigliatura; e tutti e due hanno gli stessi caratteri, la stessa disposizione simmetrica che Luca manterrà poi negli angioli degli scompartimenti delle porte della sagrestia in Santa Maria del Fiore. È nell'insieme una delle creazioni più schiette di Luca, il quale non fece Madonne che tengano religiosamente

nelle braccia il Bambino come reliquia sacra, bensì portano, gloriose della maternità, i bei figliuoli forti e sani. Con questa Madonna possono classificarsi uno stucco nell'Ashmolean Museum di Oxford, con l'iscrizione a tergo: « formato a dì

Fig. 371 — Parigi, Museo del Louvre. Luca della Robbia: Madonna in terracotta. (Fotografia Alinari).

17 gennaio 1428 », ecc., e tre terrecotte del Museo del Louvre: la prima, rappresentante la Madonna assistita da sei angioli (fig. 371), la seconda, da due (fig. 372), la terza, da quattro Santi (n. 420, 424, 425); nella più bella tra tutte, quella coi sei angioli, vedesi lo stesso metodo delle figure scorcianti di qua e di là dall'asse del rilievo, come nel quadro dei sonatori di tube e di cembali nella cantoria; il Bambino ridente in

grembo alla Vergine, e il tipo stesso degli angioli e di Maria. si ritrovano ne' musici e cantori di quella prima opera certa di Luca della Robbia.

Mentre lavorava alla cantoria, questi ebbe con Donatello,

Fig. 372 — Parigi, Museo del Louvre. Luca della Robbia. Madonna in terracotta (Fotografia Alinari).

che lavorava nella propria, rapporti più frequenti di quanto i documenti ci dicano. Con lui nel 1434 ebbe incarico dall'Opera del Duomo di fare una testa più bella che fosse possibile da porre « in gula clausure cupole magne »; e nel 1439, di fare per il Duomo stesso due altari dedicati a San Pietro e San Paolo, l'ultimo dei quali secondo il disegno di Donato.

La comunione di vita con Donatello dette nuovo vigore artistico a Luca. Lo vediamo nei rilievi del Campanile di Santa Maria del Fiore, allogatigli nel 1437, compiuti nel '39, nei quali anche egli presenta un motivo usato poco dopo da Donatello, coppie di figure disputanti tra loro e che « paiono schermidori », come disse criticando il Filarete.

Nell'eseguire le figure del Campanile, Luca della Robbia parve ignorare che le Arti liberali già vi erano. Rappresentò di nuovo la *Retorica* in Orfeo che suona la chitarra, mentre belve ed uccelli accorrono a lui seduto sul margine d'un bosco; e figurò la *Grammatica*, col dottore in cattedra ascoltato da un giovane che prende appunti e da un altro che tiene un libro aperto sulle ginocchia; l'*Aritmetica*, con due Orientali che ragionano sulla tavoletta dell'abaco; la *Dialettica* (fig. 373), con un giovane che addita il testo d'un libro e un vecchio che, forte della propria esperienza, si scalmana a convincerlo del contrario; la *Musica*, con Tubalcain. Può parere strano che oltre Orfeo qui si trovi il personaggio biblico che servì a rappresentare quell'Arte liberale, ma non si può far caso di ciò, perchè tutti gli elaborati cicli della scolastica medioevale erano ricordati confusamente dai Quattrocentisti, che più delle regole amavano la libertà. Quando Benozzo Gozzoli aggirò i serafini azzurri presso la Divinità e i serafini rossi più lontano, dimenticò la legge bizantina de' colori de' corpi, rossi e infocati vicino a Dio, tinti in lontananza d'azzurro o del color del crepuscolo e della notte. Ancora qualche umbro pittore farà il Sole e la Luna nelle *Crocifissioni*, reminiscenza confusa degli astri coronati che in antico sulla biga, con le faci, piangevano la morte dell'Uomo-Dio. Il Beato Angelico dipinge occhi sulle ali degli angioli nelle *Incoronazioni*, in ricordo delle ali occhiute date ai Tetramorfi. I cori degli angioli non si distinguono più coi loro attributi, e spesso neppure si dispongono in nove schiere, secondo la classificazione del pseudo Dionigi l'Areopagita. Le leggi iconografiche andavano di giorno in

giorno in disuso, ma senza che l'arte, come crede il Didot, ci perdesse. Quelle dimenticanze produssero fiori di poesia, frutti di buona logica, slanci di genio. Non più serrata nei confini rigidi dell' iconografia medioevale, l'arte trovò la vita.

Ne' bassorilievi del Campanile Luca si avvicina maggiormente a Donatello, sforzandosi ad avvivare le figure, benchè nel piegare de' grossi e pesanti mantelli, nelle elaborate pieghe, si dimostri che la materia nelle sue mani era meno malleabile. Nel 1439, finite le sculture del Campanile, lavorò intorno ai due altari per le cappelle di San Pietro e di San Paolo nel Duomo. Due degli incompiuti bassorilievi. eseguiti per ornamento di quelli, vedonsi nel Museo Nazionale di Firenze, e mettono sempre più in rilievo la differenza di comporre e di fare tra Donatello e Luca. In uno, *San Pietro liberato dal carcere* (fig. 374), vedesi, dietro l'inferriata d'una prigione, l'angiolo che parla a Pietro; fuori di quella, dormono gli armigeri, e l'angiolo conduce per mano San Pietro che volgesi timoroso ad essi. e si stringe alla sua guida. L'ambiente dell'atrio della muda medioevale è reso con pochi tratti e gran forza: un pilastrone con un capitello a tronco di piramide rovescio, due colonne ai lati con capitelli medioevali ornati di semplici e liscie foglie uncinate; l'angiolo è poderoso; San Pietro, tremante, con occhi incavati, è donatellesco; le guardie dormienti sulle armi o stese a terra, anche nel sonno hanno l'espressione burbera e ignobile; le vestimenta sono più sottili e lievi di quelle del Campanile. L'altro rilievo, la *Crocifissione di San Pietro*, meno avanzato nella condotta, ancora informe, è meno felice per la ricerca insistente della simmetria che menoma l'effetto tragico. Il ritmo, l'equilibrio de' corpi, grati nelle scene tranquille e dolci, diviene materialità nelle tormentate e forti; ma lo spirito dell'artista, alieno da ogni furor d'arte, non poteva rendere le tragedie cristiane. Aggiungasi che nel bassorilievo egli non sapeva presentare il degradar de' piani, contento di fare spiccar le figure fortemente nei fondi. A rav-

Fig. 373 — Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: La *Dialettica*.
(Fotografia Alinari).

vivar gli effetti chiese colori alla pittura, e smaltò, invetriò le composizioni.

Il primo saggio d'invetriatura è nel tabernacolo (fig. 375), ora nella Collegiata di Peretola, allogatogli per Santa Maria

Fig. 374 — Firenze, Museo Nazionale. Luca della Robbia: *San Pietro liberato.* (Fotografia Alinari).

Nuova l'anno 1441, opera di mirabile lindura, nella quale però scema la vivezza dell'autore della cantoria. Par ch'egli non possa facilmente curvarsi, assottigliarsi, imprigionato tra le parallele dell'asse del ciborietto, con poca profondità ne' rilievi, con scioltezza venuta meno per la gravità delle figure e per ragioni di simmetria. La creta doveva dargli la libertà del movimento, ma lo smalto incrostatovi sopra velò,

Fig. 375 — Peretola, Chiesa di Santa Maria. Luca della Robbia: Tabernacolo.
(Fotografia Alinari).

coprì molte finezze della stecca. Nel tabernacolo di Peretola, finito nel 1443 con l'aiuto di Antonio di Cristofano, ancora si ha la commistione del marmo con la terracotta invetriata; ma ben presto solo per eccezione l'artista scolpirà marmi. Nel 1443 l'Opera di Santa Maria del Fiore gli commise il bassorilievo della *Resurrezione di Cristo*, di terracotta invetriata, da porsi sopra una sagrestia, e nel 1447 l'altro della

Fig. 376 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Luca della Robbia: L'*Ascensione*. (Fotografia Alinari).

Ascensione di Cristo, da collocarsi sopra la sagrestia seconda (fig. 376). Entrambe le lunette hanno grande nobiltà in quella tinta del rilievo quasi unicamente bianca su fondo azzurro. Negli Apostoli dell'*Ascensione* non è l'estasi divina, bensì il sentimento devoto di fedeli raccolti nella preghiera, sotto il manto della Divinità protettrice. Tutta la scena è calma, senza misticismo, equilibrata, sobria, umana. Cristo umanissimo s'innalza come sole raggiante dalla terra, ma non pare che ascenda al cielo, benchè leggermente la sua persona si

curvi; egli china gli occhi verso la terra, sollevando come un orante le braccia. Tra i due alberi tradizionali di palme, Maria e gli Apostoli s'inginocchiano e guardano sospirosi, invocanti il Redentore; e son disposti ellitticamente, con le solite tre figure una dopo l'altra scorcianti, come ne' rilievi della cantoria.

Mentre Luca poneva mano al primo de' bassorilievi, probabilmente gli fu affidata la decorazione della cappella Pazzi in Santa Croce, cominciata dal Brunellesco sin dal 1429, compiuta nel '43, forse senza la decorazione che, oltre esser l'esempio più perfetto dell'applicazione della terracotta invetriata a un monumento, si eleva coi grandiosi Evangelisti, ai quali non dovette essere estraneo l'architetto della cappella, il sapiente Brunellesco. La profondità del pensiero ne' santi scrittori degli Evangeli, quella terribilità che emana da loro assorti ne' misteri di Dio e dell'avvenire degli uomini, non si troveranno più in Luca della Robbia. Dietro agli augusti seniori il sole dardeggia raggi all'intorno, ed essi scrivono e meditano con espressione d'infinita mestizia. La gamma coloristica insolitamente forte, accentuata, attrae lo sguardo alle figure semitiche, potenti, stornandolo dai soavissimi putti in pietra serena di Desiderio da Settignano. I Santi Apostoli entro medaglioni, pure eseguiti da Luca nella cupola della cappella Pazzi, non hanno lo slancio della forma, la grandezza, la drammaticità dei quattro Evangelisti: ecco perchè supponiamo il Brunellesco aver diretto o fornito disegni per quelle terrecotte invetriate.

Di quel primo periodo dell'invetriatura possiamo indicare alcune Madonne, nella forma più schietta del maestro, più intima e popolare. Ancora con la grazia delle fanciulle della cantoria sono due Madonne del Museo di Berlino: una (116-A) mostra il Bambino che amorosamente accarezza e con le mani prende il volto materno; l'altra (116-P), il Fanciullo abbracciato alla Madre che, presane con una mano la testina, la stringe alla propria (fig. 377). Una terza Ma-

Fig. 377 — Berlino. Kaiser Friedrich's Museum. Luca della Robbia: Madonna.

Fig. 378 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum. Luca della Robbia: Madonna.

donna dello stesso Museo ci mostra il Bambino con un dito alle labbra e una mela nell'altra mano, la sinistra (fig. 378). Non abbiamo ancora il Bambino benedicente o che stende il cartello annunciante ch'egli è la luce del mondo. Le spalle della Vergine sono più strette, le vestimenta più scarse, l'ovale del volto meno pieno di quello che Luca modellerà in seguito, qualche volta manchevole o fuggevole al mento. Per questi particolari, possiamo associare al gruppo

Fig. 379 — Firenze, Muzeo Nazionale. Luca della Robbia. Madonna già in San Pierino. (Fotografia Alinari).

indicato l'altra Madonna dalla mela, nel Museo Nazionale di Firenze, e la Madonna nello stesso, già in San Pierino a Firenze (fig. 379), meno classicheggiante e solenne di tante altre eseguite poi. In ogni modo l'ultima sembra alquanto posteriore alle descritte, per minore animazione e minor freschezza artistica. E in ordine cronologico segue la Madonna già in via dell'Agnolo (fig. 380), ora in quel Museo, eseguita intorno il 1450, come pare confrontandola con quella allogata all'artista nel 1449 per la lunetta della porta di San Domenico d'Urbino. La Madonna di via dell'Agnolo è più semplice

dell'altra nella chiesa dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 381), pure avvicinandosi a questa per grandiosità; ma il fantolino veste la sua tunichetta, la Madonna è più piacevole e gaia, le linee delle figure sono più rette. La Vergine alza il capo e guarda, orgogliosa della sua creatura; tra i vasi di gigli tenuti dagli angioli spunta Maria, il più bel giglio della terra, e segue il destino recando nelle braccia il frutto delle sue viscere. Ma non più scherza col Figlio, non più lo stringe

Fig. 380 — Firenze, Museo Nazionale. Luca della Robbia · Madonna già in via dell'Agnolo. (Fotografia Alinari).

tra le braccia affettuosamente: la madre vien meno, e appare la Madonna; il fanciullo perde la sua affettuosità, e diviene il piccolo dominatore.

Nel 1446 fu allogata a Luca della Robbia e a' suoi socî, Michelozzo e Maso di Bartolomeo, la porta in bronzo di una delle due sagrestie di Santa Maria del Fiore: in ciascun battente volevansi cinque quadri con cornici adorne di fregi piani damaschinati d'oro e d'argento; a ogni angolo di quelli « un compassino entrovi una testa di Profeta »; in ogni quadro, tre figure, « cioè nel mezzo di ciascun quadro uno tabernacolo di mezzo rilievo lavorato alla damaschina

come i detti fregi. Entrovi una mezza figura a sedere di mezzo rilievo », la Vergine col Bambino in braccio e San Giovanni Battista ne' due quadri superiori, gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa negli otto scompartimenti inferiori, « due angioletti ritti da lato » ad ogni figura. Il contratto fu stipulato con Michelozzo, Luca e Maso, che s'obbligavano « tutte le dette cose fare et perfettamente conduciere a uso di buoni uomini in fra 'l tempo et termine di tre anni ». Il capo del triumvirato artistico fu Michelozzo, che scrisse di suo pugno l'obbligazione per sè e i compagni, richiamandosi per la forma e gli ornamenti della porta a un modello che aveva nella sua bottega, e che poi fu depositato nella sala dell'udienza degli Operai di Santa Maria del Fiore. Michelozzo si prese insieme con Maso la somma di quattrocento e più fiorini, dati come anticipazione da quegli Operai; e a Luca della Robbia non toccò nulla, prima del 1464, quando a lui solo fu data da compiere la porta della sagrestia. Pare che dopo l'allogazione gli artisti poco si curassero del lavoro, e quando nel 1461 venne meno Maso di Bartolomeo, bastò farlo surrogare dal fratello Giovanni intagliatore, perchè nettasse i telai delle due porte e ne commettesse i battitoi. Nel 1464 Michelozzo era lontano da Firenze, e gli Operai invitarono Luca « in suo nome proprio a finire et compiere dette porte che sieno in quella forma et modo come nella allogazione prima apare ». In ogni modo Michelozzo, tornato da Ragusa, dovette avere ancora qualche parte nell'opera, leggendosi che nel 1467 Andrea del Verrocchio a Luca e a lui prestò metallo « per gettare le due ultime storie della porta della Sagrestia ».[1]

La porta (fig. 382) non ha i tabernacoli e le ageminature divisate, e la distribuzione delle figure sedute in ogni riquadro coi due angioli assistenti è molto monotona; ma agli angoli d'ogni campo, in luogo di borchie, vi sono teste di

---

[1] Cavallucci, *Santa Maria del Fiore* cit., pag. 136.

Fig. 581 — Firenze, Ospedale degl'Innocenti. Luca della Robbia: Madonna.
(Fotografia Alinari).

donzelle e di garzoncelli, uscenti fuori a tutto tondo come dall'occhio d'una finestra, in atto di guardare sorpresi o ridenti lo spettatore. E qui appare tutta la nobiltà di Luca, più che negli scompartimenti, dove tuttavia sono angioli divoti e pieni di grazia. La tendenza di Luca della Robbia alla scenetta di genere si manifesta anche nelle composizioni della porta, specialmente là dove uno dei due angioli assistenti regge il calamaio a San Giovanni evangelista e un altro a San Matteo; ma queste scenette, quantunque simili, hanno tutte garbo, scioltezza, facilità di condotta veramente mirabili. meno alcune, in particolare quella di San Gregorio coi due angioli che tengono sollevato l'uno il turibolo, l'altro un libro. di proporzioni più grosse. di forme meno classiche e nobili. Nella formella del *Sant'Agostino*, l'angiolo che addita le parole del libro esemplare ha pure una espressione volgare, e l'altro che tiene aperto il libro del dettato sulle ginocchia del Santo, manca della plastica forza di Luca.

Qui, come nelle altre due formelle dei *Santi Ambrogio* e *Girolamo*, s'intravvedono le forme del della Robbia, ma come modificate e ottenute con sforzo sopra una preparazione d'altri, che per noi è Michelozzo. La semplicità stessa degli atteggiamenti è venuta meno, così che Sant'Agostino tiene nella sinistra il calamaio e nella destra la penna, guarda il modello della sacra Scrittura e accenna a scrivere; il Sant'Ambrogio tiene la sinistra sopra un libro aperto e con la destra ne sfoglia un altro; il San Girolamo segue con l'indice della destra i righi dello scritto d'un sacro testo e con la sinistra ne stringe un altro sulle ginocchia. Questa duplicità di mosse non si trova nelle scenette chiare e semplici di Luca; e, anche per alcune particolarità stilistiche, come le tuniche scanalate diritte e le teste più piccole, dal collo lungo, degli angioli, convien credere che nelle formelle dei *Quattro Dottori* sia la mano di Michelozzo: ma poi che questi difficilmente avrebbe saputo conformarsi a Luca, anche si pensa

Fig. 382 — Firenze, Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia e Michelozzo: Porta in bronzo della sagrestia.
(Fotografia Alinari).

che a questi fosse dato poi di finire e di conformare alle sue le quattro composizioni del socio.[1]

Connesse con la porta di bronzo sono parecchie terrecotte del maestro, il gruppo dell'*Incredulità di San Tommaso*, presso il Von Beckerath di Berlino, il medaglione rappresentante il busto giovanile, che dalla collezione Torrigiani passò nel Kaiser Friedrich's Museum. Prima che le porte fossero condotte a fine, Luca della Robbia eseguì molte altre opere: nel 1448 fece per la cappella del Sacramento in Santa Maria del Fiore i due angioli portacandelabri, ora nella Sagrestia vecchia (fig. 383); eseguì le decorazioni nella cappella del Crocifisso a San Miniato, architettata da Michelozzo suo socio, e nel '49 cominciò la lunetta della porta di San Domenico, a Urbino, condotta da Maso di Bartolomeo, altro suo socio nel lavorio della porta di bronzo. Nel 1455 attese alla tomba del Federighi, Vescovo di Fiesole (fig. 384), che finì nell'anno seguente,[2] e oggi si vede in Santa Trinita di Firenze.

In una nicchia quadrata, sul fondo della quale, entro tre riquadri a bassorilievo, stanno le mezze figure di Cristo sul sarcofago, della Vergine e di San Giovanni, posa il sepolcro, ornato di due angioli reggighirlanda studiati da quelli dell'urna-reliquiario dei Santi Martiri Proto, Giacinto e Nemesio, del Ghiberti, nel Museo Nazionale di Firenze. Sul sarcofago è stesa la figura del Vescovo, con la testa potentemente realistica, studiata a perfezione dalla maschera del defunto, negli zigomi prominenti, nelle occhiaie, nel collo allungato e torto. In tutto il resto è il talento ordinato di

[1] L'opinione che le quattro formelle dei *Dottori* siano di Michelozzo fu manifestata prima da MARCEL REYMOND (*La sculpture florentine*, II, pag. 168), che vi trovò uno stile più nervoso e il carattere delle figure più austero, le pieghe de' drappeggiamenti troppo grosse, male ordinate e pesanti. La giusta osservazione fu contraddetta dalla CRUTTWELL, op. cit., pag. 83, che solo in quattro teste decorative, sopra le formelle di *San Marco* e di *San Luca*, scorge la rozzezza e lo stile particolare di Michelozzo.

[2] Cfr. Portata al Catasto 1457 di Luca della Robbia, pubbl. da M. CRUTTWELL, op. cit., pag. 301, e le deliberazioni dell'Arte di Callimala, 1456-1459, in GAYE, op. cit., I, pag. 183.

Luca, notevole nella figura di San Giovanni che ha gli occhi fissi con uno sforzo intenso e doloroso. Intorno al monu-

Fig. 383 — Santa Maria del Fiore. Luca della Robbia: Angiolo portacandelabro. (Fotografia Alinari).

mento è una ghirlanda di fiori disposti in tante mandorle e in cerchi agli angoli, tutti senza rilievo, dipinti e smaltati: sembrano le stole ricamate del piviale del Vescovo messe là

intorno alla sua tomba. « Quei festoni a mazzi di frutta e foglie sono così vivi e naturali », dice il Vasari, « che col pennello in tavola non si farebbe altrimenti a olio: ed in

Fig. 384 — Firenze, Santa Trinita. Luca della Robbia. Tomba del Vescovo Federighi. (Fotografia Alinari).

vero, quest'opera è maravigliosa e rarissima, avendo in essa Luca fatto i lumi e l'ombre tanto bene, che non pare quasi che a fuoco ciò sia possibile ». La perfezione dell'invetriatura era così ottenuta: la gamma coloristica del maestro erasi avvivata nel modo più gaio e più vario; ma per le figure

egli mantenne la colorazione bianca, appena toccando qualche volta di turchino le iridi degli occhi, dorando i capelli, le vesti, le ali, e facendo staccare le immagini sul fondo d'un azzurro trasparente. Bellissimo esempio del metodo è la *Madonna adorante il Bambino*, della collezione Foulc, in una grande corona di frutta a ciocche, dove i cedri e i grappoli d'uva sono stretti da nastri purpurei con lumeggiature d'oro.[1] La nobile tonalità verrà mutata e complicata in seguito dagli imitatori di Luca, ma la grandezza, la monumentalità dell'effetto verrà meno; e le terrecotte invetriate diverranno decorazioni campagnole.

Nel 1461, finito dal Rossellino in San Miniato il monumento del Cardinal di Portogallo, Luca della Robbia nel cielo della cappella, tra scacchi e squame, eseguì cinque medaglioni, quello mediano, con la colomba dello Spirito Santo, gli altri quattro ad esso tangenti, con le quattro Virtù cardinali, senza scostarsi dalla consueta antica iconografia, seguita pure da lui nel formare i medaglioni della *Giustizia* e della *Temperanza*, nel Museo di Cluny a Parigi.

Nel 1462, di gennaio o febbraio, ebbe incarico d'eseguire per Orsanmichele lo stemma dell'Università de' mercanti. Altri stemmi aveva fatto: quello con le armi di Renato d'Angiò, nel Victoria and Albert Museum, già nella villa di Andrea de' Pazzi presso Firenze, entro un medaglione inghirlandato di frutta e foglie, le quali furono in parte modellate con quei certi prestiti dalla natura fatti anche nella bottega di Lorenzo Ghiberti. Un terzo stemma di Luca è della famiglia Serristori nel palazzo di questo nome; un quarto, ornamento insieme con quello della corte del palazzo Pazzi in via del Proconsolo, oggi insieme è stato pure trasportato nella stessa sede: lo scudo sta come quello della Mercatanzia, nel mezzo, sopra una conchiglia; in una larga

---

[1] Conviene però ritenere la *Madonna Foulc*, come eseguita nel tempo già tardo da Luca, e non senza la collaborazione d'Andrea, il quale mantenne e ripetè molte volte il tipo di quella Madonna adorante.

zona concentrica separata dalla conchiglia da una filza di ovoletti si stendono grossi mazzi di frutta; intorno alla circonferenza girano altri ovoli maggiori. Ma lo stemma figurato, quello dell'Arte de' medici in Orsanmichele, con la Vergine seduta sotto un tabernacolo, vince tutti gli altri per importanza e per bellezza. Di qua e di là dall'edicola, entro cui siede la Vergine col Bambino, spuntano sul fondo azzurro lunghi steli di gigli. Così Luca della Robbia, ispirato come tanti maestri fiorentini alla festa del maggio, dà incanti di primavera a tutta l'arte sua inverdita e inghirlandata. La Madonna dell'arma de' Medici, a figura intera, ne richiama altre che devono essere state eseguite da Luca tra il 1450 e il '60: la *Madonna Frescobaldi*, del Kaiser Friedrich's Museum di Berlino (fig. 385) e la *Madonna delle Rose*, del Museo Nazionale di Firenze (fig. 386). In queste non è più l'intimità, la tenerezza delle imagini antecedenti: la Vergine tiene con cura il Figliuolo che non ha più la vivacità, la gaiezza primitiva. Dalla Madonna dell'Ospedale degli Innocenti si passa a quella dello stemma de' Medici, quindi all'altra *delle Rose*, e infine al gruppo della *Madonna Frescobaldi*, più freddo.[1] Quest'ultime opere sono in forme più stanche, meno aperte e men vive, corrispondenti alla vecchiaia dell'artista.[2]

Dal 1460 al 1482, data della morte, poco sappiamo del maestro. Già dicemmo come attendesse alla porta di bronzo della sagrestia di Santa Maria del Fiore. Non l'aveva ancora finita quando fece testamento, lasciando al nipote Andrea da lui educato l'esercizio dell'arte sua. Nel 1471, eletto console delle Arti dei maestri di pietra e di legname, rifiutò la carica per l'età grave e per l'infermità che lo affliggeva. Non possiamo quindi con altri ascrivere agli ultimi anni del

[1] Il Reymond mette in dubbio l'autenticità della *Madonna Frescobaldi*. Pur non seguendo del tutto le sottili osservazioni di quell'A., è giusto convenire ch'essa è la meno sincera figura di Madonna, e che il Bambino sulle sue ginocchia è poco degno della mano del maestro: pare realmente che l'originale primo sia stato alterato in più parti, spoglio della sua freschezza.

[2] Questa classificazione della Madonna è inversa a quella d'altri scrittori, come Reymond, Cruttwell ed altri.

Fig. 385 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Luca della Robbia: *Madonna Frescobaldi.*

maestro le terrecotte della chiesa dell'Impruneta, dove il bel tabernacolo della cappella della Madonna è imitato da quello di Donatello in Orsanmichele. La riduzione è attribuita a Michelozzo, quantunque vi sono certe libertà decorative, ad esempio nell'ornamento dell'arco, da lasciarla ritenere eseguita da Luca stesso. Le due statue che fiancheggiano il tabernacolo, i *Santi Paolo* e *Luca*, hanno la semplicità di condotta propria delle opere robbiane verso il 1450, in particolare degli *Apostoli* nell'atrio della cappella Pazzi. Opposto al tabernacolo della cappella della Madonna è l'altro della Santa Croce, fiancheggiato dalle statue del *Battista* e di *Sant'Agostino*, con angioli volanti nella predella, che ricordan troppo i putti della cantoria per ritenerli di qualche decennio posteriori a questa. I due altari furono posti sotto baldacchini con il cielo a formelle, aventi ciascuna ai quattro angoli una pina, richiamo alla pineta del luogo; e con un gran fregio a mazzi di foglie e frutti, tramezzato da una Madonna, che richiama nell'atteggiamento quella *della Mela* di cui abbiamo parlato. Infine nell'Impruneta è un'ancona d'altare di Luca, rappresentante *Cristo in croce, la Vergine e Giovanni*, anch'essa da ascriversi a tempo anteriore al 1450; e quindi in niuna parte della chiesa dell'Impruneta può notarsi la voluta collaborazione di Andrea della Robbia. [1]

Andrea della Robbia fu degno erede di Luca. Questi si collegò ancora alla grand'arte del Trecento con le sue invenzioni, coi bassorilievi del Campanile e delle *Virtù* di San Miniato; ma, pur accogliendo le forme allegoriche del Trecento,

---

[1] Alle opere qui indicate come di Luca della Robbia, MAUD CRUTTWELL aggiunge uno studio per il rilievo dei trombettieri della cantoria, esistente nel Victoria and Albert Museum: è una evidente falsificazione, proveniente dalla Collezione Campana provveduta a dovizia di contraffazioni in terracotta. Opere vere e proprie di Luca da aggiungersi alle qui indicate sono: la lunetta con la Madonna ed angioli nel Kaiser Friedrich's Museum di Berlino, prossima alla lunetta di via dell'Agnolo, recentemente acquistata; il gruppo della Madonna col Bambino nella Raccolta di Mme André a Parigi; l'altro gruppo, simile a quello già nel palazzo genovese in Vico Mele e ora a Berlino (fig. 377), nel Museo Nazionale di Firenze; la testa muliebre in un tondo nel Museo suddetto; la Madonna col Bambino nel Museo suddetto, proveniente dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova; l'altra Madonna *della Mela*, simile a quella del Museo di Berlino, nello stesso Museo Nazionale di Firenze.

Fig. 386 – Firenze, Museo Nazionale. Luca della Robbia: *Madonna delle Rose.*
(Fotografia Alinari).

pure serbandone l'augusta semplicità e la gravità sacerdotale, le corresse, rinnovandole, le nobilitò rendendole più naturali. Andrea ebbe una sentimentalità mancante nel vecchio Luca, un'espressione malinconica. Vedasi nelle sue Madonne dalle labbra strette (fig. 387-389), dal capo ammantato, curvo, chino, con il collo più debole ma carnoso, come in Luca, sul corpo meno formoso. E i celesti Bambini non hanno più la forza virile di quelli di Luca, non guardano più coi grandi occhi lo spettatore; non sono più dominatori, e invece del globo tengono un cardellino, o stanno in colloquio con la Madre come per iscuoterla dai pensieri affannosi. Pensa Maria all'avvenire del Figlio, al destino che incombe sulla creatura, e s'affligge e stringe a sè il suo nato, che la guarda e talora scuote il drappo che le copre il capo, per interrogarla, per cercarne il bacio amorevole. I due esseri sono avvinti dal più tenero affetto; la Madre non porta la sua creatura, ma tocca o le prende con una mano un piedino, le sfiora carezzevole le carni del corpicciuolo. Il fondo dei gruppi divini non è più così semplice come in Luca, e lunghi cirri s'addensano nel cielo, dietro al capo della Vergine e del Bambino. Lo Spirito Santo si libra sulle nuvole; gli angioli scendono a schiera adoranti o per far corona al gruppo celeste. Gli angioli di Luca, assistenti della Divinità, scendon nel piano su cui essa si estolle, le recan vasi di fiori, le fanno corteo; quelli d'Andrea stanno nel cielo, perduti nelle nuvole, sempre col nimbo, tralasciato da Luca, donato invece da Andrea alla Vergine, al Bambino, perfino alle teste quadrialate dei cherubi e alla colomba dello Spirito Santo. Andrea insomma presenta le sacre immagini non sul fondo delle pareti delle case e delle chiese, ma come in un lembo di cielo, sul fondo etereo. Lo spirito del Savonarola è in lui Piagnone, la religiosità informa le sue gentili creazioni.

I documenti ci dicono che Andrea, figlio del fratello di Luca, Marco di Simone della Robbia, nacque nel 1435, fu educato dallo zio, nel 1467 ebbe il figlio Antonio, nel '68

Fig. 387 — Berlino, Collezione Simon (ora nel Kaiser Friedrich's Museum).
Andrea della Robbia: Madonna.

Fig. 388. — Firenze, Museo Nazionale. Andrea della Robbia: *Madonna del Cuscino*.
(Fotografia Alinari).

Marco, nel '69 Giovanni, nel '70 Paolo. Collaborò con lo zio probabilmente nella cappella del Cardinale di Portogallo in

Fig. 389 — Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova. Andrea della Robbia: Madonna. (Fotografia Alinari).

San Miniato, e negli ultimi lavori condotti dopo il '60. Sua prima opera fu probabilmente la decorazione della Loggia degli Innocenti (1463-1466); poi fece la lunetta dell'*Arcan-*

gelo Michele per la chiesa omonima di Faenza, ora nella collezione Vieweg a Brunswich (1475), la *Madonna adorante il Bambino* ed altri lavori nella Verna (1479), la lunetta della Cattedrale di Prato (1489), la lunetta del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (1489), la lunetta e i ritratti della loggia di San Paolo (1490-1495), la lunetta delle tre porte di Santa Maria della Quercia, presso Viterbo (1507). [1]

Oltre queste opere, quante altre di Andrea popolarono la Toscana! Ora sembra avvicinarsi al Ghirlandaio, ora a Lorenzo di Credi. A quest'artista, suo compagno Piagnone, s'approssima la Madonna del Victoria and Albert Museum (fig. 390), che curva il capo sonnolento sul Bambino il quale fa una smorfietta. Questi, come nella terracotta del Museo Nazionale, siede sopra un cuscino, messo là per render più nobile e sacra l'immagine. Maria stende l'indice della sinistra al collo del Bambino, come per fargli il solletico, così che per difesa egli le prende la mano nelle sue; ma non sorride la Madre, accarezza come senza saperlo, mentre figge lontano il pensiero. Siamo ben lontani dalle festose e nobilissime Madonne di Luca! Perfino la *Madonna adorante* della chiesa della Verna (fig. 391) mostra il Bambino volgersi a destra, non intento all'adorazione, e troppi angeli a mezza figura intorno a Dio Padre, scendenti ad ammirare la creatura divina, e che tolgono tuttavia la pace, il silenzio solenne delle sacre scene di Luca della Robbia. Ad ogni modo, benchè tanto complicato, Andrea qui è vicino allo zio più che in altre sue opere. Quella *Madonna adorante* dell'altare della chiesa madre della Verna fu ridotta ai minimi termini in un tondo esistente in una Collezione privata (fig. 392); il Bambino che

[1] Quest'elenco di opere datate di Andrea si chiude (V. CRUTTWELL, op. cit., pag. 151) col busto dell'Almadiano, nel Museo Civico di Viterbo, recante la data 1510, suggerita da un documento che riteniamo inventato da Ettore Gentili, il quale lo pubblicò nell'*Arch. Storico dell'Arte*, 1889, pag. 411 e seg. Noi chiudiamo invece l'elenco con la data del pagamento fatto ad Andrea della Robbia per le sopraporte di Santa Maria della Quercia in Viterbo, secondo la notizia, sfuggita ai biografi dei Della Robbia, fornita da C. PINZI (*Memorie e documenti inediti sulla Basilica di Santa Maria della Quercia in Viterbo* in *Archivio storico dell'Arte*, 1890, pag. 318).

Fig. 390 — Londra, Victoria and Albert Museum. Andrea della Robbia: Madonna.

nel quadro alla Verna pare voglia portare un dito alla bocca, qui già lo ha portato; e gli angioli che là sembrano tagliati

Fig. 391 — La Verna, Chiesa maggiore. Andrea della Robbia: *Madonna adorante.* (Fotografia Alinari).

dalle nubi, qui meglio nuotano nell'aria sulle onde dei cirri.

La differenza dello spirito artistico tra Luca e il nipote parrà più chiara a chi confronti la lunetta di via dell'Agnolo,

lavoro del primo, con l'altra del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, lavoro del secondo (fig. 393). In quella la Vergine s'innalza sull'architrave diritta, solenne, in atto di reggere il Bambino che tiene il cartello con la scritta *ego*

Fig. 392 — Firenze, Collezione privata. Andrea della Robbia: Madonna adorante.

sum lux mundi; in questa, Maria china il capo su quello del Fanciullo, il quale non s'erge davanti al popolo de' fedeli, ma si curva tutto, facendo un forte angolo con l'anca destra, come soglion fare i fanciulli d'Andrea, e porta una mano sul petto della Madre e l'altra alle labbra. La Vergine non mostra il suo Fanciullo alla folla, ma lo stringe a

sè con affetto; e gli angioli che nella lunetta di via dell'Agnolo recan vasi con lunghi steli di gigli e sono i sacri apparatori della scena, qui s'avvicinano alla Vergine ammirandone la santità: l'uno pieno di dolcezza, a mani giunte, dice accenti d'amore; l'altro, con le mani conserte al petto, fissa intensamente il Fanciullo ingenuo, inconscio dell'avvenire e dell'imperio che ha sul mondo. La simmetria rigo-

Fig. 393 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Andrea della Robbia: Lunetta — (Fotografia Alinari).

rosa di Luca vien meno, e uno degli angioli troppo rasenta il gruppo mediano, mentre l'altro troppo se ne discosta; e il gruppo non è segnato ai lati da linee corrispondenti tra loro.

In un tondo d'Andrea, pure prossimo a Luca, nel Museo Nazionale di Firenze, intorno a zone circolari concentriche sono disposti fiori e teste alate di cherubini (fig. 394): il capo giovanile di Maria, la fronte convessa e pura, i capelli increspati l'avvicinano alla *Madonna adorante* della chiesa della Verna; e i cherubini alati sono i fratelli degli altri della cornice superiore di quel quadro d'altare. Nella stessa chiesa

è anche di Andrea l'*Annunciazione* (fig. 395), che pur rimembrando molto degli insegnamenti di Luca, dimostra i caratteri personali del nipote: Gabriele prende l'aspetto d'un levita, la Vergine, turbata, confusa, porta una mano sul petto e china pudica lo sguardo. Dalla bocca d'un vaso posto tra

Fig. 394 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea della Robbia: Madonna.

le due figure s'irradiano intorno i gigli; la colomba drizza le ali sui cirri del fondo; Dio Padre, ancora piccolo di proporzioni, arriva a benedire tra un cerchio di teste alate di cherubi.

In un altro quadro d'altare, ora nel Museo di Berlino (fig. 396), rappresentante la Vergine col Bambino nel mezzo,

i Santi Francesco e Cosma ai lati, si vede Maria col Bambino simile ad altri gruppi descritti sin qui, e le nuvole servono a lei di scanno, come nella *Madonna Frescobaldi* di Luca.

Fig. 395 — La Verna, Chiesa maggiore. Andrea della Robbia: *Annunciazione*. (Fotografia Alinari).

Nonostante la varietà dei motivi artistici, è facile riconoscere elementi costanti, ripetuti in tutta la ricca produzione di Andrea che, di mano in mano moltiplicandosi le commissioni, perdette originalità e ricorse alla stampa di parti di opere antecedenti. L'arte a po' per volta subì l'industria. Vedasi la pala d'altare della *Crocifissione*, nel Duomo d'Arezzo (fig. 397),

incorniciata da ciocche di frutta uscenti da vasi, e da teste quadrialate di cherubini, come la *Crocifissione* del Convento della Verna. La croce si estolle sul Calvario, sopra un rialzo di terreno racchiudente un cranio; di qua e di là, sopra le nuvole pizzettate o i cirri, sono coppie d'angioli volanti, che

Fig. 396 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Andrea della Robbia: Quadro d'altare già a Varramista presso Pisa.

si rivedono nel tabernacolo dell'Oratorio della Misericordia a Montepulciano, nella pala della *Pentecoste* di Memmenano. A pie'della croce, due Santi ginocchioni pregano animatamente; e nella predella, la Compagnia de' Battuti adora, ai lati del tondo, la Vergine col Bambino benedicente. Tutta la pala mostra molte conformità con l'altra del Convento della Verna.

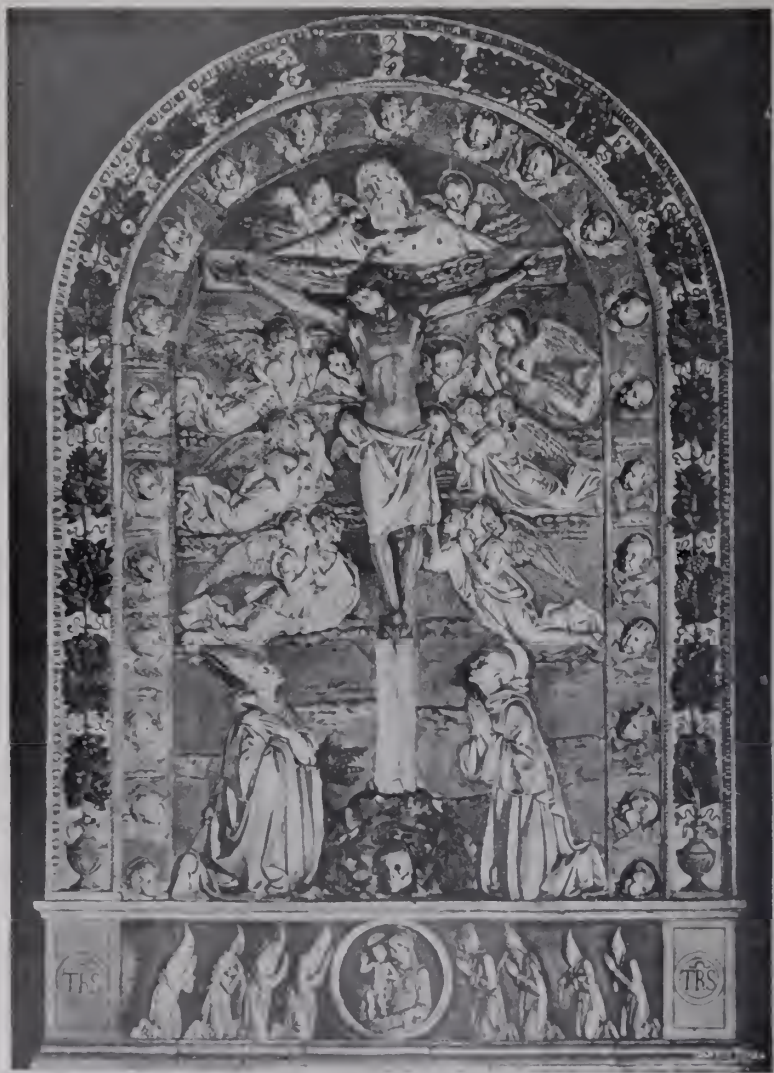



Fig 397 — Arezzo, Duomo. Andrea della Robbia: Quadro della *Crocifissione*.
(Fotografia Alinari).

Distinta così l'arte d'Andrea da quella maggiore di Luca, esaminiamo il gruppo della *Visitazione* (fig. 398) nella chiesa

Fig. 398 — Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas. Andrea della Robbia: La *Visitazione*. (Fotografia Alinari)

di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, attribuito a Luca da Allan Marquand, dal Bode, dalla Cruttwell ecc., ad Andrea da Marcel Rèymond. Il tipo della Vergine spira una grandissima mitezza, ed ha rotondo il capo, quale non si trova

mai nelle Madonne di Luca; i lineamenti corrispondono con quelli dell'*Incoronata* nel convento dell'Osservanza a Siena, della Vergine nell'*Adorazione de' Magi* del Victoria and Albert Museum, e in generale di tutte le Madonne d'Andrea della Robbia.[1] Sant'Elisabetta ha pure correlazioni non poche con la Santa inginocchiata nel quadro maiolicato di Andrea, nel convento dell'Osservanza presso Siena. L'espressione non ha la grandiosità e l'arditezza di Luca; la forma è più molle; Elisabetta, ardente di devozione, rappresentata genuflessa per meglio equilibrare il gruppo delle due donne, cinge i fianchi a Maria e la fissa intensamente; soavemente chinata su di lei, Maria è in atto di rialzarla. Ma nella iconografia della *Visitazione* tardi comincia la dimostrazione de' sentimenti divoti d'Elisabetta per la Madre presentita del Signore. Anzichè l'incontro affettuoso di due cugine, la rappresentazione rese l'avvenimento sacro: Elisabetta esalta la parente benedetta tra tutte le donne, e Maria le si avvicina pensosa del destino che l'Angelo le ha annunciato: i due cuori materni battono uniti; un'arcana gioia sospinge l'una nelle braccia dell'altra; entrambe glorificano Dio. Questa forma iconografica si ritrova verso il principio del secolo XVI, e il gruppo prende le forme che si disegnano larghe nell'iconografia sacra per opera di Fra' Bartolomeo di San Marco e di Mariotto Albertinelli. Perciò il gruppo è più proprio di Andrea che non di Luca della Robbia.

Da quando esordì nell'arte, facendo i medaglioni in terracotta dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 399-401), Andrea mostrò di avvicinarsi a Luca senz'averne la forza; in cambio fece le testine pensose de' fanciulli, non più nella prima età, ma nell'infanzia inoltrata. Più grandiosi, benchè convenzionali, sono i due fanciulli portafestoni del Museo di Città di Castello (fig. 402 e 403), e i due del Kaiser Friedrich's Mu-

---

[1] Il confronto fatto da ALLAN MARQUAND con una testa vivissima della porta di bronzo della sagrestia del Duomo fiorentino, con la matronale Madonna della lunetta di Berlino, con le citarede della cantoria di Luca è d'una evidente superficialità.

Fig. 399 — Firenze, Ospedale degli Innocenti. Andrea della Robbia: Medaglione.
(Fotografia Alinari).

Fig. 400 — Firenze. Ospedale degli Innocenti. Andrea della Robbia: Medaglione.
(Fotografia Alinari).

Fig. 401 — Firenze, Ospedale degli Innocenti. Andrea della Robbia: Medaglione. (Fotografia Alinari).

seum (fig. 404), e del Principe Liechtenstein di Vienna (fig. 405): il primo, poco più che abbozzato, è assalito da un cagnolino;

Fig. 402 — Città di Castello,
Museo Civico. Andrea della Robbia: Fanciullo reggifestone.
(Fotografia Alinari).

il secondo, eroico, da uno scoiattolo: vaghissime statuette di genere. Nella rappresentazione dei fanciulli Andrea fu sempre grazioso, ma con poca anima, come si vede nei due

busti, uno a Firenze, nel Museo Nazionale, d'espressione virile, l'altro a Parigi nel Museo di Cluny (fig. 406). Più verità rag·

Fig. 403 — Città di Castello,
Museo Civico. Andrea della Robbia: Fanciullo reggifestone.
(Fotografia Alinari).

giunge nel rappresentare frati, santi, divoti, nel raccoglimento della pietà, nell'ardore della preghiera. Esempio tra tutti singolarissimo è l'*Abbraccio dei Santi Francesco e Domenico*,

Fig. 404 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Andrea della Robbia: Fanciullo rincorso da un cagnolino.

Fig. 405 — Vienna, Collezione del Principe Liechtenstein.
Andrea della Robbia: Fanciullo assalito da uno scoiattolo

sotto la loggia di San Paolo a Firenze (fig. 407): i due Beati non corrispondono molto al tipo consacrato dalla tradizione, ma le teste scarne, le mani ossute sono potentemente mo-

Fig. 406 — Parigi, Museo di Cluny. Andrea della Robbia: Busto di fanciullo.

dellate; e l'abbraccio è espresso con solenne senso religioso.

Sobrio ne' primi tempi, quando lavorò nella chiesa della Verna nel Casentino, Andrea della Robbia lo fu meno quando tolse alle terrecotte qualche parte, qualche incorniciatura ad

imitazione de' marmi, e lasciò più libero il campo agli effetti pittorici. Allora l'invetriatura divenne meno fine e regolare, la decorazione alquanto sovraccarica d'ornamenti, l'architettura senza solidità e robustezza. Qualche volta Andrea fece uso di stampe per le decorazioni floreali e per gli angioletti quadrialati de' fregi.

L'arte di Luca si complicò in quella di Andrea, si accrebbe di molti particolari, e i personaggi si strinsero, si pigiarono

Fig. 407 — Firenze, Loggia di San Paolo. Andrea della Robbia: Lunetta. (Fotografia Alinari).

ne' riquadri, per dire di più, per rappresentare maggiore spazio di terra e di cielo. L'arte volle anche esprimere concetti mistici, farsi più chiesastica, e perdette popolarità ed elevatezza morale.

Luca dette alla terracotta la nobiltà de' marmi, usò leggiere patine policromiche, e anche inghirlandando il monumento Federighi pensò a incrostazione di gemme e di marmi colorati. Statuario sempre, ottenne pure dalla terracotta la solennità monumentale. Mancò invece ad Andrea la preparazione dello scultore di marmi; egli cominciò modellando i

putti dell'Ospedale degli Innocenti come medaglioni araldici, e continuò servendosi della stecca come d'un pennello.

La proporzione delle teste delle figure di Luca è più lunga e piena di quelle di Andrea; i capelli sono a larghi bioccoli ondulati, mentre Andrea spesso li arriccia, e li fa cadere sugli omeri a spira, e ne forma grosse zazzere; le pieghe di Luca scendono in larghi partiti, i manti in lunghe linee, mentre quelle di Andrea si gonfiano, si complicano e più variamente si rompono. Nella generazione passata tra l'uno e l'altro maestro si anelava più alla grazia che alla forza.

Anche Giovanni, figlio d'Andrea, continuò l'arte familiare insieme con Luca, Girolamo, fra' Mattia, e servì a diffondere le terrecotte invetriate in tutta la Toscana, nelle Marche e nell'Umbria. Di convento in convento domenicano esse giunsero a Viterbo nella chiesa della Madonna della Quercia, e s'inoltrarono a Roma, sino al palazzo Vaticano, a Napoli nella chiesa aragonese di Monteoliveto, in Sicilia nelle chiese adorne dai Gagini, e, fuori d'Italia, nel castello di Nesle, prima che Benvenuto Cellini per Francesco I colà cesellasse gli argenti. Ma l'arte di Luca ne' suoi successori divenne a po' per volta mestiere: dalle stampe escirono i quadrialati angioletti, le cornici e i pilastrini antichi che li inquadravano, le candeliere a fogliame, i festoni di gigli e di campanule, i mazzi di pine, di cedri, d'uva, d'arance, di mele cotogne e di citrioli. E per i versanti del monte Amiata, ne' castelli di Romagna, nei monti delle Marche, nelle chiese perdute in Maremma, nei conventi smarriti ne' boschi, in tutta l'Italia, sorrisero le immagini lucenti ne' festoni di frutta e fiori, che Firenze intesseva ne' suoi giardini.

* * *

Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli da Settignano, detto Bernardo Rossellino, [1] nato nel 1409, fu l'archi-

---

[1] Bibliografia su Bernardo e Antonio Rossellino:

ILG, *Madonna mit dem Kinde, Marmorrelief von Rossellino* (Jahrb. der K. Samml. d. all. Kaiserh., I, 1883); E. MÜNTZ, *Les Archives de l'Art*, première série, Paris, Li-

tetto e lo scultore del monumento, che già abbiamo ammirato, dello storiografo fiorentino Leonardo Bruni. Maggiore di cinque fratelli, tutti dediti all'arte della scultura e dell'architettura, fu maestro ad Antonio, il minore della famiglia, di diciott'anni più giovane di lui. Secondo il Vasari, rinnovò città e castelli del dominio papale, ricostrusse Roma, eseguì tali e tante opere cui non sarebbero bastate più generazioni di architetti. Con esse egli assegnò pure a Bernardo Rossellino e a Niccolò V, suo protettore, una gigantesca impresa: fare del Vaticano una città a parte, con tre grandi vie diritte verso San Pietro, fiancheggiate da case magnifiche e da logge; costruire il Vaticano come il maggiore edificio della Cristianità: reggia del pontefice, dimora de' cardinali, ufficio della Corte sovrana, asilo d'imperatori, di re e di principi, teatro per la incoronazione papale, conclave, giardino, biblioteca, ecc. Fu un sogno che i secoli appena mandarono ad effetto.

Bernardo Rossellino fu nel 1433 a Roma, e lavorò nella cappella di Eugenio IV nel palazzo Vaticano; poi, dalla fine del 1451 allo scorcio del 1453, come *ingegniere* di Palazzo, e restaurò Santo Stefano Rotondo, l'antica aula del mercato sul Celio ridotta da Papa Simplicio a chiesa; lavorò nella nuova fabbrica di San Pietro e nella ricostruzione della Madonna della Febbre, e nell'erezione del Torrione di Niccolò V. Ma, come si vede, siamo ben lontani dalla multiforme attività attribuitagli dal Vasari. Come architetto, più si segnalò fabbricando (1446-1451) il palazzo Rucellai in Firenze, e creando, negli ultimi anni della sua vita, Pienza, la città di

---

brairie de l'Art, 1890, pag. 28-29; SCHMARZOW, *Un capolavoro di scultura fiorentina del '400 a Venezia* in *Arch. st. dell'Arte* IV, 1892; ALF. MELANI, *Antonio Rossellino a Ferrara e a Pistoia* in *Arte e Storia*, 1899, pag. 80; W. BODE, *Eine Büste des Cristusknaben von A. R. in den K. Mus. zu Berlin* in *Jahrb. d. K. preuss. Ksts.* 1900, p. 215; DIEGO SANT'AMBROGIO, *Una lapide sepolcrale in Milano nello stile di Ant. R.* in *Lega Lombarda*, 1900, 13 e 17 genn.; C. v. FABRICZY, *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbachtete Schöpfungen seinem Meissels* in *Jahrb. der K. pr. Ksts.* 1900; IDEM, *Neues über Bernardo Rossellino* in *Rep. fur Kstw.* 1902, pag. 475; G. POGGI, *Bernardo Rossellino e l'opera del Duomo* in *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, pag. 146-147; C. VON FABRICZY, *Bernardo Rossellino Dombaumeister* in *Rep. fur Kstw.* 1904; LUIGI SERRA, *Due scultori fiorentini del '400 a Napoli* in *Napoli nobilissima*, XIX, pag. 181-185, 1904; H. O. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Firenze, 1906.

Pio II, vestita di toscana eleganza. Come scultore si manifesta primamente ad Arezzo nel 1433-34, intento con tre tagliapietra da Settignano (Giovanni di Piero di Ciori, Cecchino di Giagio e Giuliano di Nanni) a eseguire la facciata della Misericordia, soltanto la parte superiore alla porta, ove figurò sotto un arco inflesso la Nostra Donna che tiene sotto il manto i fedeli assistiti dai Santi Lorentino e Pergentino, e i Santi Gregorio e Donato in due nicchie chiuse tra pilastrini accoppiati. Secondo il von Fabriczy, in quel tempo fece anche per Mariotto d'Angelo, canonico aretino, una pala d'altare in terracotta, ora nella sagrestia del Duomo d'Arezzo, avente nel timpano la rappresentazione della *Missione affidata dall'Eterno all'Arcangelo Gabriele*; nel quadro mediano, l'*Annunciazione*; nella predella, la *Visitazione* e *Maria e Giuseppe sulla via di Nazareth.*[1] Per la Badia di Firenze nel 1436-1437 fece un tabernacolo, oggi non più al suo posto, ed è da identificare con quello nel Victoria and Albert Museum, proveniente da Santa Chiara di Firenze. Più tardi, tra il '44 e il '45, eseguì il monumento di Leonardo Bruni, in Santa Croce; tra il '44 e il '47, l'altorilievo dell'*Annunciazione* nell'oratorio della Nunziata nella chiesa di Santo Stefano in Empoli; nel '51, il sepolcro della Beata Villana in Santa Maria Novella; nel '56, quello di Orlando de' Medici per Santa Maria de' Servi; dall'ottobre 1457 al settembre '58, l'altro del Beato Lorenzo da Ripafratta, in San Domenico di Pistoia; nel '58 pure, il monumento per Neri Capponi, in Santo Spirito; nel '60, con l'aiuto de' fratelli, l'altro di Geminiano Inghirami, in San Francesco di Prato; nel '62, s'impegnò a fare il sepolcro di Filippo Lazzari per San Domenico di Pistoia, ma, a causa de' molti

[1] Non siamo propensi ad ammettere col von Fabriczy quella terracotta come di Bernardo Rossellino, e neppure il tabernacolo nel coro della Badia d'Arezzo come opera primitiva del maestro: almeno si vorrà ritenere che la forma del tabernacolo è di tempo posteriore al 1435, anno a cui l'ascrive quell'A. (*Ein Jugendwerk* cit.). Circa alla terracotta, quantunque la data in parte cancellata MCCCCXXXIII... corrisponda al tempo in cui Bernardo lavorò in Arezzo, vi notiamo forme come sbalzate nel metallo, più arcaistiche di quelle di Bernardo stesso.

lavori che a Pienza raccolsero tutta l'attività dell'artista, nel 1464, data della sua morte, esso era ancor tutto da eseguire. In ogni opera, Bernardo Rossellino mostra ingegno ordinato, più d'architetto che di scultore. Nell'*Annunciazione* di Empoli (fig. 408), per la scrupolosa simmetria delle due figure, l'Arcangelo e Maria si muovono appena;[1] nel monumento della Beata Villana tutto sta nella orditura architet-

Fig. 408. — Empoli, Chiesa di Santo Stefano. Bernardo Rossellino: L'*Annunciazione*. (Fotografia Alinari).

tonica, si drizza o si piega come vuole l'effetto generale. In ogni modo il modellato delle figure prende ampiezza, rotondità, forza d'aggetti che troveremo in Antonio Rossellino, e ci mostra sempre più le tendenze scultorie dell'architetto di Pienza, che sapeva far crescere le sue forme fiorite, piccine, eleganti, smorzandone i forti effetti, innalzandole sulle delicate

[1] E pensare che lo SCHUBRING (*Die «Verkundigung» in der romanischen Kunst* in *Preuss. Jahrbücher herausgegeben von H. Delbrück*, Berlin, 1905) ritiene di Bernardo Rossellino il bassorilievo di gesso che tardi fu messo sopra all'*Annunciazione*! La data dell'*Annunciazione* fu bene determinata da O. H. GIGLIOLI, op. suddetta, pag. 160. L'opera fu stimata da Lorenzo Ghiberti, che trovò le figure «belle e ben fatte e proportionate».

membrature architettoniche, garbatamente, toscanamente, senza rumore.

Antonio Rossellino esordì, a quanto si crede, col ritratto di Giovanni da San Miniato medico (1456), ma probabilmente molto prima, collaborando col fratello. In quel ritratto, del resto, si scorge soltanto lo studio d'una maschera cavata da un vecchio decrepito defunto, con un realismo eccessivo modernissimo, col busto mal fatto, non corrispondente all'antico costume, gonfio e fuor di posto e di proporzione. La scritta nell'interno è falsa: M° CCCC LVI. — MAGR. IOHANES MAGRI ANTONII . DE STO MINIATE DOCTOR ARTIVM ET MEDICINE. — OPVS ANTONII. Nessuna relazione può segnarsi col busto di Matteo Palmieri, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 409), che, quantunque corroso per essere stato molti anni esposto alle intemperie sulla porta di casa Palmieri in Pianellaia dal Canto alle Rondini, serba ancora la freschezza del modello di creta: grasso è l'uomo dalla grossa pelle abbondante e forte la capigliatura, larghe le labbra che socchiude guardando innanzi a sè come offeso da luce. Reca l'iscrizione: OPVS ANTONII GHAMBEBELLI . MATHAEO . PALMERIO . SAL . AN . MCCCCLXVIII. Un terzo busto, messo a riscontro con questi due [1] ai quali veramente non somiglia, è quello d'un gentiluomo, nel Kaiser Friedrich's Museum (n. 67), men largo e men pieno di vita di Matteo Palmieri, ma condotto nei modi più consueti ad Antonio Rossellino nelle sculture di soggetto ideale.

La prima opera di Antonio Rossellino, condotta non senza la collaborazione del fratello Bernardo, è l'urna del Beato Marcolino a Forlì (fig. 410), fatta eseguire da Niccolò Asti forlivese, arcidiacono nella sua città, poi vescovo di Recanati. Essa reca la scritta: BEATO MARCOLINO . | NICOLAVS . DE ASTIS RECAN . | EPS . FACIVNDVM CVRAVIT M . CCCC° . L VIII. Evidentemente, nelle Virtù dell'arca, Ber-

[1] Bode u. Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, op. citata, pag. 24.

nardo tenne presente quelle del monumento Coscia nel Battistero di Firenze: quattro stanno nella faccia anteriore, due nelle laterali. Nella faccia posteriore, sono scolpiti quattro monaci, assai ordinarî, fatica di qualche aiuto della bottega

Fig. 409 — Firenze, Museo Nazionale. Antonio Rossellino: Busto di Matteo Palmieri. (Fotografia Alinari).

di Rossellino. Antonio si determina negli angioli volanti, che reggono la cartella con la scritta indicata, ed altri reggistemma, nel coperchio dell'arca, e particolarmente nelle due figurette (fig. 411 e 412), ancor timide, brevi, tondeg-

gianti, già collocate su quel coperchio, ora in una vetrina del Museo Civico di Forlì.

Una delle opere classificate tra le prime di Antonio è il *San Sebastiano* di marmo,[1] nella Pieve d'Empoli (fig. 413), bella, forte, nutrita figura di giovane, che fu certamente

Fig. 410 — Forlì, Palazzo del Museo.
Bernardo e Antonio Rossellino: Arca del Beato Marcolino da Forlì.
(Fotografia Alinari).

eseguita dopo l'anno 1457 indicato dagli scrittori, tanta è la scienza nella modellatura delle morbide carni, tanta la per-

[1] L'opera è ricordata dall'Anonimo Gaddiano (cfr. C. von Fabriczy in *Archivio storico italiano*, serie V, t. XII, 1893) e dal copiatore del libro di Antonio Billi (cfr. C. von Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze* in *Archivio storico italiano*, serie V, t. VII, 1891, pag. 323). La data del 1457 fu assegnata per errore al *San Sebastiano*, cui si riferì la notizia del Gaye (op. cit., I, pag. 188) relativa all'*Annunciazione* di Bernardo per la « Compagnia della Nuntiata da Empoli ».

Fig. 411 e 412 — Forlì, Museo Civico.
Antonio Rossellino: L'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata*.
(Fotografia Alinari).

fezione nel tutto tondo. Nulla della timidezza, della esilità dei maestri contemporanei; qui il Martire dal bel corpo ignudo e stretto al tronco d'un albero non teme le saette, non si ritrae per il dolore delle ferite, e solo volge in alto la bella testa apollinea cercando la luce. La scultura fiorentina tornava così al sentimento antico dell'arte cristiana, rifuggente dall'espressione de' tormenti e della morte; le figure sante tornavano floride e belle, solenni per grandezza morale.

L'opera che fondò la fama di Antonio Rossellino è il sepolcro del Cardinale di Portogallo († 1459), in San Miniato al Monte. Egli svolse la forma del monumento di Leonardo Bruni eseguito dal fratello Bernardo: la cella inquadrata da pilastri che le davano la forma di tabernacolo, si sprofonda nella parete, diviene cappella mortuaria, davanti coperta da grandi tende che, stirate, scoprono alla vista dello spettatore il sacrario, il Cardinal di Portogallo confortato nel sonno eterno dagli angioli e da una celeste visione (fig. 414). Due angioli seggono ai lati del sarcofago coprendosi con la coltre funerale; due Virtù in angelica forma s'inginocchiano sulla trabeazione della tavola su cui sta addossato il sepolcro; altri due angioli scendono a festa dall'alto, sul fondo scuro della cappella, portando, entro un gran serto, un clipeo sparso di cherubini e di stelle, con la Vergine e il Bambino; ed hanno le pieghe delle tuniche mosse, aggirate dal vento, perchè Antonio si studia di animar le figure, romperne le linee diritte, dar loro leggerezza e movimento. La ricerca della grazia toglie in qualche caso alcunchè alla serietà della espressione, come nell'angiolo che s'inginocchia a destra, il quale tira su elegantemente il mantello; e così nella stecchita mano destra dalle dita aperte della Vergine. Ma vi sono finezze indicibili di scalpello, nel bianco, più bianco del pallore della morte, nella testa del Cardinale, nel giuoco della luce che illumina vivamente le palpebre superiori degli angioli, nel rifuggire dalle forme a stiacciato, nel sottrarle dal dominio della pittura per dar loro tutta la pienezza e la forza, nella

Fig. 413 — Empoli, Pieve.
Antonio Rossellino. *San Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

ricerca della monumentalità per cui si tolgono al sarcofago gli ornamenti proprii di cassoni intagliati, si dà sviluppo all'arco e alle rose del sottarco, si mette sul piano del basamento il musaico alla romana con pezzetti di porfido e di serpentino, nel basamento stesso simboli nuovi della palma e del giglio intorno a un teschio, e il trionfo espresso ancora ne' bassorilievi, *Ercole che uccide il toro*, e *Elio sulla biga*. Nel monumento, Antonio Rossellino cercò uno spazio maggiore, uno sfondo più lontano: i suoi rilievi avevano bisogno d'aria, di libertà le sue forme. Gli dovevano parer freddi gli effetti ottenuti co' bassorilievi a stiacciato, appena uscenti a fior dei piani; e complicò, moltiplicò questi piani. Nel rappresentare il clipeo della Vergine fecevi intorno una ghirlanda, poi più in dentro una zona convessa con uno zodiaco sparso di cherubini e di stelle, poi un occhio di firmamento su cui spicca la Madonna. Nè si contenta dell'illusione, ma dà ad ogni cosa il suo valore, e fa che la figura umana, pure assoggettandosi alle linee di un monumento, abbia la sua parte viva e libera, così che l'architettura divenne il campo ove la figura stessa si estolle e domina, lo sfondo del teatro in cui gli attori, prima dipinti sullo scenario, s'animano per incanto, escono fuori, si muovono, si agitano sul palco scenico.

Una seconda edizione del monumento del Cardinale di Portogallo fu fatta da Antonio Rossellino nel sepolcro di Maria d'Aragona, figlia naturale di Re Ferdinando di Napoli, consorte di Antonio Piccolomini, Duca d'Amalfi e Conte di Celano, nipote di Pio II. Il sepolcro, che si vede a Monteoliveto in Napoli (fig. 415), lasciato incompiuto dal Rossellino, quando morì, circa il 1479, venne condotto a fine da Benedetto da Maiano. Di questi è la parte superiore imitata dal monumento a San Miniato del Rossellino; ed anche son suoi i due angioli adoranti sulla cornice della tavola alla quale è addossato l'altare, amplificati, arrotondati, grevi. Del Rossellino è la tomba (fig. 416), su cui stendesi la defunta coronata di un serto di gemme, coi due angioli che tengono la

coltre funerale, e il basamento su cui si ripetono con varianti i bassorilievi simbolici del sepolcro del Cardinal di Portogallo.

Fig. 414 — Firenze, San Miniato al Monte.
Antonio Rossellino: Sepolcro del Cardinale di Portogallo.
(Fotografia Alinari).

Ma nella cappella di Monteoliveto Antonio Rossellino scolpì l'altare con la rappresentazione della *Natività di Cristo*, il suo capolavoro (fig. 417). La Vergine adora il neonato, San

Giuseppe sta assorto in gravi pensieri, i pastori, avvisati da un angiolo, si avviano verso la capanna sulla quale danzano

Fig. 415 — Napoli, Monteoliveto.
Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano: Sepolcro di Maria d'Aragona.
(Fotografia Alinari).

gli angioli. Tutto è d'un'estrema finezza: la rupe ove sta il Presepe è tagliata come nell'onice, i tronchi d'alberi che

reggono il tetto della capanna hanno nodi di bella simmetria, ad un tronco è appesa una borraccina che ondeggia al vento, nel fondo sventola la palma dalle foglie dorate, il bue dalla grossa pelle volgesi indietro. Il trapano separa a fila di puntolini le foglie, la paglia stesa sul terreno, e qualche ciocca de' capelli delle figure. Le rupi a scaglioni e con alberi s'innalzano a destra sul cielo sparso di nubi frangiate, e s'adergono dietro la capanna, cinte come da una corona

Fig. 416 — Napoli, Monteoliveto.
Antonio Rossellino: Particolare del sepolcro suddetto.
(Fotografia Alinari).

di fascetti di nubi, su cui danzano gli angioli e cantano la festa del Natale, « cantano a bocca aperta », dice il Vasari, « in una maniera che ben pare che, dal fiato in fuori, An-« tonio desse loro ogni altra movenza ed affetto con tanta « grazia e con tanta pulitezza, che più operare non possono « nel marmo il ferro e l'ingegno ». Sulla cornice superiore quattro putti inghirlandano l'altare, e di qua e di là da esso, entro nicchie, stanno i Santi Jacopo e Giovanni Evangelista, e sopra, da due tondi, sporgono due teste di Profeti.

Il *Presepe* di Monteoliveto vedesi, in una riduzione, nel tondo (n. 190) del Museo Nazionale in Firenze (fig. 418), mancante di tante finezze da farci credere che sia stato eseguito dalla bottega dell'artista; e in un altro in terracotta del Kaiser Friedrich-Museum (n. 64), raffazzonamento grossolano e goffo di tempi recenti. Anche certi pretesi studî in terracotta per la gloria d'angioli dell'altare, nel Victoria and Albert Museum (n. 152, 153-1869), sono una miserrima contraffazione.

Tra l'opera di San Miniato e quelle di Monteoliveto a Napoli, Antonio condusse molti altri lavori. Eseguì nel 1467 per San Domenico di Pistoia il monumento del giureconsulto Filippo Lazzari, già affidato a Bernardo Rossellino. Il Lettore è in cattedra, in atto di commentare un codice, ascoltato dagli studenti: bassorilievo nella forma di quelli che si vedono di frequente a Bologna e nell' Italia superiore.

Nel 1474, il 23 d'agosto, furon pagati sessantasei fiorini larghi ad « Antonio di Matteo, scalpellatore di marmi, da Firenze, per la monta di tre pezzi di marmi di scarpello per fare il pergamo » del Duomo di Prato, ne' quali intagliò due storie di Santo Stefano e una dell'*Assunzione*.

In questa dispone angioli dalle vesti arricciate lateralmente alla mandorla della Vergine che dà il cinto a San Tommaso, mentre s'innalza sulle nubi, circonfusa il capo dalla luce d'un nimbo; e gli angioli suonano intorno il flauto, l'organo, il liuto e la viola. In basso, la tomba scoperchiata in prospettiva; sul monte, Tommaso sorpreso, illuminato dalla divina bontà, come innalzato tra il coro che con Maria assorge alla beatitudine e alla gloria. Nel *Santo Stefano lapidato*, presso romani edificî, tra manigoldi feroci, il levita, inginocchiato, orante s'innalza dalla terra, ostia consacrata al cielo: prega, giunge le piccole mani, e quell'anima di fanciullo si eleva pura, inconturbata, nella cerchia della brutalità umana. Le *Esequie del Santo* avvengono dinnanzi un loggiato. Lo scultore è vinto dalla commozione, non rap-

Fig. 417 — Napoli, Monteoliveto. Antonio Rossellino: La *Natività di Gesù*.
(Fotografia Alinari).

presenta i chierici di Domenico Ghirlandaio intorno al sepolcro di Santa Fina, distratti, intenti alle consuete cerimonie; la passione domina tutti davanti al Santo, la cui testa ricade indietro nella bara, come cercando ancora il suo lembo di cielo. Appresso, nel primo piano, un uomo si tiene con le mani il capo che scoppia per dolore; indietro altri invocano, chiamano alla vita il caro e benedetto fratello: uno si ritrae piangente, un vecchio venerando stringe le mani e, fissando gli occhi al cielo, sembra chiedere il perchè di tanta amara prova alla fine de' suoi giorni, e là, nel fondo, tra gli intercolunnî, un uomo si copre il volto col manto e piange nell'ombra. Così Antonio Rossellino raccontò lo strazio dei Cristiani alla morte del martire Stefano. Che diviene mai al confronto, nello stesso pergamo, Mino da Fiesole, ignaro della prospettiva e della costruzione del corpo umano? Sembra il garzone inesperto che si è provato a fare una rappresentazione, e l'ha messa insieme fanciullescamente, scarabocchiando, di fronte al maestro commosso d'amore e di pietà, che espone eloquente la gloria della Vergine e, con lagrime e singulti, i racconti del martirio del Santo Diacono di Gerusalemme.

Verso il 1475 Antonio collaborò nel magnifico sepolcro del vescovo Lorenzo Roverella, nel presbiterio della chiesa suburbana di San Giorgio di Ferrara, recante la scritta: AMBROSII MEDIOLANENSIS OPVS 1475. Ambrogio da Milano, scultore appartenente alla bottega tenuta a Ferrara da Albertino de' Rasconi mantovano, scolpì il monumento, attenendosi nelle linee generali a quello del Cardinale di Portogallo, ed eseguendo, probabilmente sul disegno del Rossellino stesso, il *San Giorgio* nel culmine, i due putti con grappoli d'uva all'impostarsi dell'arco, il Vescovo disteso sul sarcofago, grosso di lineamenti, lustro nelle carni, con pieghe degli abiti che paiono materassi. Il Rossellino eseguì le statuette dei Santi Dottori della Chiesa e del *Battista*, le teste de' cherubini tra le nubi nell'arco, la Madonna

entro un clipeo inghirlandato di fiori e frutta, e i due angioli in mezza figura adoranti. Così venne composto il se-

Fig. 418 — Firenze, Museo Nazionale.
Scuola di Antonio Rossellino: Tondo col *Presepe*.
(Fotografia Alinari).

polcro del vescovo Roverella, che fu un amico dell'arte.[1]

[1] I Messali della Cattedrale di Ferrara hanno fornimenti col suo stemma intrecciato a rami di rovere lavorati a sbalzo e a cesello da Giuliano degli Apollini e dall'Enzola, il quale fece per il magnifico vescovo il noto suggello col San Giorgio protettore di Ferrara. Il nome di Lorenzo Roverella ci ricorda i più bei codici miniati ferraresi, particolarmente i Decretali di Giustiniano; e l'ancona disfatta, ma in parte ancora esistente, di Cosmè Tura, che lo rappresentò prostrato davanti alla Vergine, come un vecchio familiare che fa atto di devozione alla propria regina, senza cadere in estasi, forte della propria fedeltà e della protezione dei Santi che gli tengono una mano sulle spalle.

Verso il tempo in cui lavorò per la chiesa ferrarese di San Giorgio, Antonio Rossellino fu probabilmente a Venezia,

Fig. 419 e 420 — Venezia, San Giobbe.
Bartolomeo Bellano: Putti ne' pennacchi degli archi della cupola.

e divisò l'altare della chiesa di San Giobbe nella cappella di San Giovanni, [1] ma ne lasciò ad altri la esecuzione, a tagliapietra che scolpirono le figure duramente, scuramente,

[1] AUGUSTO SCHMARSOW, *Un capolavoro di scultura fiorentina a Venezia* (*Arch. storico dell'Arte*, 1891, pag. 225-235), attribuisce alla mano propria del Rossellino solo la figura di *San Giovanni Battista*; noi non possiamo attribuirgli neppure quella sola.

massicce, senza dolcezza toscana. La cappella, adorna nella volta a scacchi con i Quattro Evangelisti e il Padre Eterno

Fig. 421 e 422 — Venezia, San Giobbe.
Bartolomeo Bellano: Putti ne' pennacchi degli archi della cupola.

entro tondi di bottega robbiana, richiama tuttavia l'arte fiorita sulle rive. dell'Arno; così come, ne' pennacchi degli archi della cupola del presbiterio, essa è richiamata da quei puttini che reggono i tondi degli Evangelisti, dai fanciulli ignudi o coperti da brevi tuniche ornate come corazzine e

da ricamati calzari, opera probabile, la migliore, di Bartolomeo Bellano (fig. 419-422).[1]

Nel 1475 per il Duomo di Pistoia fece il ritratto dell'arcivescovo Donato de' Medici, e, nel '77, per l'Opera del Duomo a Firenze, un *San Giovanni* in atto di camminare (fig. 423), sventolante un cartello su cui è scritto: AGITE PENITENTIAM. L'adolescente invita a penitenza gli uomini con una forza di volontà che manca alle dolci e pensose figure di San Giovannino modellate da Desiderio da Settignano.

Nel '78 fece in Santa Croce di Firenze la sepoltura di Francesco Nori, ucciso in quell'anno nella Congiura de' Pazzi: ivi è la *Madonna* detta *del Latte*, seduta sulle nubi che paion favi di miele, coi piedi poggiati sulle nubi stratificate, circondata da un'aureola, dal margine della quale sporgono teste di cherubini che guardano e ammirano la Divina. Anche qui l'amore del distacco delle forme dai piani fece sostituire l'altorilievo allo stiacciato; e, come in tutta l'arte di Antonio Rossellino, si nota la tendenza ad ingrandire, ad amplificare ogni cosa, quella ricerca della monumentalità che trovò poi in Michelangelo la più potente affermazione del genio nazionale.

La *Madonna del Latte* in Santa Croce fu il testamento artistico di Antonio Rossellino, al quale si attribuiscono molte altre Madonne, una in marmo nel Kaiser Friedrich's Museum, tutte con la testa della Vergine e del Bambino appuntite, anche per via di riccioli e di drappi triangolarmente disposti sul vertice, e con le nari dilatate, con le labbra del fanciullo e de' cherubini increspate. Non possiamo del pari assegnare al maestro molte altre Madonne dello stesso Kaiser Friedrich-Museum, se si eccettuano la terracotta (n. 65) piena di vivezza, e tre stucchi (n. 69, 70 e 72)

[1] Il taglio a lettucce delle tuniche, secondo il modo consueto di tagliar le vesti nel Bellano, ci lascia proporre questo nome per gli enigmatici puttini.

Fig. 423 — Firenze, Museo Nazionale. A. Rossellino: *San Giovannino.*

che sono repliche di tante altre simili immagini di stucco e carta pesta del Rossellino, diffusissime in Italia.[1]

Anche molti busti di *San Giovannino* sono ascritti al maestro: gli appartengono verosimilmente quello della signora Giulia Hainauer a Berlino, gli altri della chiesa dei Vanchettoni e del Museo Nazionale in Firenze, del Museo del Louvre, attribuito a Donatello.

Infine, nel Palazzo Pitti è la Fontana ascritta dal Vasari al nostro autore e indicata poi erroneamente come opera di Donatello; nel Museo Nazionale di Firenze, come opera di lui, è esposto il busto di Francesco Sassetti, che non ha la franca personalità di quello di Matteo Palmieri, e molta materialità del fare ne' buchi dell'iride, ne' segni delle palpebre, nelle pieghe raggirate delle vesti; e nel Museo stesso, come opera di Mino da Fiesole, è un bassorilievo col busto giovanile dell'Imperatore Aurelio, più prossimo al Rossellino (fig. 424).

* * *

Un seguace di Antonio Rossellino è Silvestro dell'Aquila o Silvestro di Giacomo di Sulmona, detto l'Ariscola, che ci viene innanzi per la prima volta il 12 febbraio 1476,[2] promettendo all'arciprete e a Paparisco di Tornimparte di fare un *Santo Jacopo* di rilievo in un tabernacolo con le storie del Santo. La statua e il tabernacolo non esistono più, ma

[1] La Madonna (n. 66) di terracotta è una debole opericciuola, l'altra (n. 73) è di maestro verrocchiesco, come son le due della Collezione Liechtenstein a Vienna e del Museo Nazionale di Firenze (attribuite dal Bode al Rossellino nei *Denkmäler* cit., tav. 329). La Madonna (n. 75) ascritta nella *Beschreibung* cit. del Bode e di H. v. Tschudi ora a maestro fiorentino del 1480 circa, ora ad Antonio Rossellino, è di una freschezza tutta moderna. La Madonna del Museo di Lione (*Denkmäler* sudd., tav. 330) ha una condotta molto irregolare; e non ci persuade che sia opera del maestro, come non ci persuadono le altre dell'Hofmuseum di Vienna, e le due di Casa Hainauer di Berlino (*Denkmäler*, tav. 330-331). Infine la Madonna di Solarolo appartiene non al Rossellino, ma, come diremo, a Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole

[2] Per le notizie bibliografiche relative a questo maestro rimandiamo il lettore all'articolo del dott. Giacomo De Nicola *Silvestro dell'Aquila* in *L'Arte*, a. XI, fasc. I., 1908), perchè in esso le troverà diligentemente raccolte e attentamente esaminate.

in loro vece abbiamo alcune parti superstiti del monumento, che in quell'anno stesso l'artista imprese, del cardinale Amico

Fig. 424 — Firenze, Museo Nazionale. Maniera del Rossellino: *Aurelio Cesare.* (Fotografia Alinari).

Agnifili, in San Massimo d'Aquila. Si possono notare nel basamento, nel sarcofago piantato su zampe leonine, nella figura distesa del Cardinale (fig. 425) i caratteri delle tombe

fiorentine modificati nelle botteghe degli scultori romani; e quindi si può pensare che l'Ariscola siasi esercitato a Roma nella scultura.

Mentre lavorava nel monumento Agnifili, compiuto nel-

Fig. 425 — Aquila, San Massimo.
Silvestro dell'Aquila: Tomba del Cardinale Amico Agnifili.

l'anno 1480, Silvestro intagliò in legno (1478) per Santa Maria del Soccorso in Aquila un *San Sebastiano* (fig. 426), poco equilibrato, senza la forza atletica di quello del Rossellino, con

Fig. 426 — Aquila, Madonna del Soccorso.
Silvestro dell'Aquila: *San Sebastiano.*

un'espressione dolorosa più intensa negli occhi fissi verso l'alto. Altre statue eseguì in legno, in stucco, in terracotta, in marmo, una Madonna col Bambino, in legno, nella chiesa

Fig. 427 — Aquila, San Bernardino.
Silvestro dell'Aquila: Particolare del gruppo della Madonna col Bambino.

di Ancarano in quel di Teramo (1490), oggi sformata; un'altra in terracotta nella chiesa di San Bernardino in Aquila (figura 427); altre due policrome, la prima in terracotta a Collemaggio (fig. 428), la seconda in legno nella chiesa *Mater*

Domini a Chieti (fig. 429); infine una in marmo nella lunetta della porta laterale di San Marciano in Aquila (fig. 430). Il monumento che ci mostra più gli addentellati dell' arte

Fig. 428 — Aquila, Chiesa di Collemaggio.
Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino.

dell'Ariscola con Antonio Rossellino è quello Camponeschi, in San Bernardino, specialmente nei putti reggistemma ai lati del sarcofago. Ciò potrebbe far pensare che non direttamente Silvestro dell'Aquila avesse attinto all'arte del Ros-

sellino, ma a Napoli, in Monteoliveto, avesse trovato gli elementi vivificatori. Nel detto monumento vedesi tuttavia il marmo lavorato a fatica, meno che ne' putti con gli scudi e nella bambina, figlia di Maria Camponeschi, morta di quindici mesi, ritratta distesa sotto il sepolcro materno. Nelle carni lustre e ne' drappi lisciati della bimba l'artista mise ogni cura; nei putti s'avvicinò agli esemplari nobilissimi del Rossellino (fig. 431); ma nel collocarli di qua di là del sarcofago, nel distendere la bambinetta e nell'addossare il piccolo sarcofago di lei al basamento, mostrò di volere strafare, di non contentarsi delle linee solenni del monumento romano. Nel resto, facendo le statue delle nicchie de' pilastrini laterali, ripetè i suoi tipi consueti; e il *Battista* rammenta il *San Sebastiano* intagliato in legno, anche per i riccioloni che fan corna sul capo. Tutte le figure de' Santi avanzano una gamba, che è più lunga dell'altra indietro, così come nel *San Sebastiano* suindicato. A parte ciò, il monumento è l'opera più eletta del maestro, specie per la dolcezza che spira dalla figura dormiente di Maria Camponeschi (fig. 432).

In Roma, il solo monumento che ha affinità con quello, e che anzi per molti particolari lo ricorda, vedesi in Santa Sabina dedicato al Cardinale Del Monte († 1483).

Ad Aquila, nella chiesa di San Bernardino, è il mausoleo per il corpo del Beato senese (fig. 433), morto in quella città, opera affidata nel 1500 a Silvestro, ma non si riesce a riconoscere quasi alcuna traccia di lui, sia perchè a quel tempo egli dovette aver subìto modificazioni notevoli nel fare, sia perchè molti dovettero essere gli aiuti della sua bottega. Ancora nel *Battista* d'una nicchietta a sinistra può notarsi la reminiscenza, diciamo così, fisionomica, del *San Sebastiano* in legno e del *San Giovanni* del monumento Camponeschi; ancora nei cherubini alati, che spuntano fuor dalle nubi sulle quali siede la Vergine, si rivedono le dolci testine formate su quelle del Rossellino. A Roma, alla fine del '400, l'Ariscola aveva trovato un mutamento sensibile di forme,

Fig. 429 — Chieti, *Mater Domini.*
Silvestro dell'Aquila: Madonna.

di proporzione e più di decorazione; e riflettè quelle modificazioni che si notano similmente nel sepolcro di Pio III in Sant'Andrea della Valle. Ma la dolcezza ispirata dai Toscani venne meno in lui, e la eleganza con essa. Tendente al pieno e al troppo, come i napoletani suoi artistici confratelli, imitatori del Rossellino e di Benedetto da Maiano, l'Ariscola nel mausoleo di San Bernardino, per riempire gli spazi, per straricchire tutto, perdè le belle conquiste d'un tempo, nonostante che nella *laus operis* scritta sul basamento la scul-

Fig. 430 — Aquila, San Marciano.
Silvestro dell'Aquila. Lunetta con la Madonna e il Bambino.

tura sia paragonata alle opere di Fidia, di Prassitele e di Scopa.

* * *

Mino da Fiesole,[1] nato a Poppi nel Casentino, nel 1430 o 1431, seguì Desiderio da Settignano mutandone la grazia

---

[1] Bibliografia relativa a Mino da Fiesole:

Semper u. Barth, *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance: Mino da Fiesole*, ecc., Dresden; Courajod, *Un bas-relief de Mino da Fiesole* in *Musée Archéologique*, Paris, Leroux, 1879. Lenormant, *Bas-relief de Mino da Fiesole* in *Gazette Archéologique*, 1883; H. v. Tschudi, *Ein Madonnenrelief von M. da F.* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, VII, 3; A. Venturi, *Bassorilievi di M. da F.* in *Archivio stor. dell'Arte*, I, 10, 1888; Pietro Vigo, *Il vero autore dell'antico altare di Montenero attribuito a M. da F.* in *Arte e Storia*, n. 3, 1889; Wickhoff, *Ein Pissmännchen von Mino da Fiesole*

Fig. 431 — Aquila, San Bernardino.
Silvestro dell'Aquila: Particolare del monumento Camponeschi.

in affettazione, cadendo davanti alle difficoltà di rappresentare figure o di fronte o in iscorcio, « più graziato », come dice il Vasari, « che fondato nell'arte ». Tutte le sue immagini hanno un carattere delicato, facile, leggero, come se eseguite in pasta o in cera, una dolcezza ingenua e quasi infantile; sembran tratte col fiato dalla fredda massa marmorea; disegnate con filettini sottili, volanti; sfumate, chiaroscurate dal pennello. S'inizia la sua attività artistica col busto del Kaiser Friedrich's Museum, segnato: NICOLAVS . DE . STROZIS . IN . VRBE . A . MCCCCLIIII . OPVS . NINI; con l'altro dello stesso Museo con la scritta: ALEXO DI LVCA MINI 1456; e con un terzo di Piero de' Medici, nel Museo Nazionale di Firenze. Il primo, dalla testa a pera, dai capelli come verniciattoli, dal naso curvo e grosso alla base, dalle orecchie piegate col padiglione enorme, dalle sopracciglia tracciate con pochi grossi peli, non richiama nessuna opera di Mino per il vuoto naturalismo di quella zucca da caricaturista, per la fattura insolita in lui, che convenzionalmente mantenne sempre la sua maniera di fare. Il secondo busto, dall'iscrizione scorretta, male interpretata, falsa, con quel MINI che non significherà mai il nome dell'artista, poggia sopra un plinto a linee curve inusitato a mezzo il Quattrocento in Firenze; ed è mal conformato, studiato su quello di Piero de' Medici, comprendente parte delle tonde braccia di fantoccio, con pieghe delle vesti molli, pastose come in Mino non sono mai. Il terzo busto infine, quello di Piero de' Medici detto il *Gottoso*, nel Museo Nazionale di Firenze, ha una materialità

---

in *Zeitschrift f. bildend. Kst.*, 1889, pag. 198; D. GNOLI, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma* in *Archivio storico dell'Arte*, II, 1889, III, 1890; IDEM, *Ricostruzione del monumento del Cardinale Fortiguerri di M. da F.* in *Archivio storico dell'Arte*, IV, 3, 1891; BODE, *Die Marmorbuste des Alesso di Luca Mini von M. da F.* in *Jahrb. der K. preuss. Kst.*, 1894; MILANI, *M. da F. è l'autore del busto di Leonardo Salutati?* in *Arte e Storia*, XVII, 1898; C. DE FABRICZY, *Alcuni documenti su M. da F.* in *Rivista d'Arte*, 1904, I, pag. 40-45; G. POGGI, *Mino da Fiesole e la Badia fiorentina* in *Miscellanea d'Arte*, I pag. 98; ANGELI, *M. da F.*, Firenze, Alinari, 1904; IDEM, *I due Mino* in *Nuova Antologia*, CXCVII; C. RICCI, *Il tabernacolo e gli angeli di M. da F. in Volterra* in *Rivista d'Arte*, 1904, pag. 260-267; UMBERTO DORINI, *La casa di Mino e i disegni murali di essa recentemente scoperti* in *Rivista d'Arte*, 1906

di fattura differente da quella di Mino, e fa riscontro all'altro busto di Giovanni di Cosimo de' Medici, fratello di Piero, pure attribuito a Mino da Fiesole. Entrambi sembrano copiati da originali ora perduti del maestro, per esser posti a ornamento delle sale medicee, in una serie degli antenati della casa sovrana. La copia rese sempre più appariscenti i difetti

Fig. 432 — Aquila, San Bernardino.
Silvestro dell'Aquila: l'articolare del monumento Camponeschi.

de' modelli; e quella testa di Piero sembra piantata sopra un manichino dalle spalle rotonde coperte da un drappo di velluto a scanalature.[1] Quindi i busti indicati come primo segno dell'attività di Mino da Fiesole non sono tali, e neppure è permesso di accettare senza dubbî e incertezze la scritta del

[1] Mino da Fiesole si è prestato bene ai falsificatori moderni: un busto di *San Giovanni Battista*, del Museo di Lione acquistato il 1888 nella vendita Goupil, è addiritura falso. Porta la scritta: OPVS MINI. La testa è ricavata da un tipo mediceo: curiosa fonte iconografica per un *San Giovanni Battista!* L'ignoranza del falsificatore si palesa anche nel modo con cui dispose due borchie, una per ogni spalla!

debole busto di un donatelliano, ritratto di Riccardo della Luna, nel Museo Nazionale di Firenze: RINALDO . DELLA . LVNA . SVE . ETATIS . XXVII . ANNO OPVS . MINI . NE (?) MCCCCLXI. La costruzione della testa è migliore delle altre indicate, ma i capelli sono in una forma insolita in Mino.

Per la prima volta, con sicurezza, Mino da Fiesole s'incontra a Roma il 5 di luglio 1463, intento al lavoro del pulpito della Benedizione, fatto erigere da Pio II innanzi alla basilica di San Pietro; ma la morte di quel Pontefice, avvenuta il 15 agosto 1464, impedì la prosecuzione dell'opera, che, ripresa quindi nel 1469, divenne una specie di loggiato congiunto poi ai palazzi vaticani, ingrandito da Alessandro VI e da Giulio II, senza che vi avesse luogo nè per bassorilievi, nè per statue. Si è supposto che il materiale del pulpito fosse poi adoperato nel ciborio di Sisto IV; ma l'ipotesi non regge[1] per chi osservi i pretesi frammenti del pulpito stesso, lavorati da artisti che nel 1463 non figurano, quando si eccettui Mino da Fiesole, il quale del resto dopo il luglio di quell'anno non s'incontra più tra i marmorari del pulpito, nè in Roma. Anzi il 28 luglio di quell'anno si trova a Firenze, dove si fa matricolare all'Arte dei maestri di pietra e di legname. Dal prospetto cronologico della vita e delle opere di Mino,[2] rileviamo che nel 1464 scolpì il busto di Diotisalvi Neroni e fece l'altare e il sepolcro per il vescovo Salutati nella Cattedrale di Fiesole; probabilmente nel '68 lavorò la sepoltura di Bernardo Giugni († 1466) nella chiesa di Badia in Firenze; nel '69 prese a fare per la stessa chiesa la sepoltura del Conte Ugo, e forse nell'anno medesimo aveva scolpito la tavola commessagli da Diotisalvi Neroni, per la chiesa di San Lorenzo, ora in quella di Badia. Finalmente abbiamo modo di esaminare l'artista, che in giovi-

[1] L'ipotesi fu fatta da DOMENICO GNOLI, in *Archivio storico dell'Arte* cit, pag. 457 e seg.; ma le notizie di spese per il pulpito si riferiscono soltanto a trasporto di marmi, a lavoro di 130 braccia d'architrave, ad archi e pilastri.

[2] VASARI, ed. cit., III, pag. 129. Nel BURCKHARDT - BODE - FABRICZY, *Der Cicerone*, la cronologia di queste prime opere di Mino è alquanto differente, ma più esatta.

Fig. 453 — Aquila, San Bernardino.
Silvestro dell'Aquila: Mausoleo di San Bernardino.

nezza collaborò forse con altri maggiori, e che giunto a virilità fece da sè.

Nel busto della Raccolta Dreyfus a Parigi, [1] Diotisalvi Neroni non si presenta certo più che sessantenne, come dovrebbe presentarsi secondo il computo degli anni suoi e la indicazione della scritta.[2] Se non avesse piccolo il collo, potrebbe sembrare ispirato dal preteso Niccolò da Uzzano di Donatello; ma in ogni modo c'è una forza che è stata sempre ignota a Mino da Fiesole, e particolari molto strani del costume, un manto tagliato o una mantellina annodata da un grosso nastro sulle spalle e, sotto, una specie di corsetto legato nel mezzo da un nastrino. Nè i particolari stilistici persuadono che qui sia la mano propria di Mino: quei capelli tirati indietro come da una forte spazzola non hanno riscontro in tutto il Quattrocento, nè il tondeggiare delle nervature delle vesti risponde al metodo consueto di Mino da Fiesole; nè il grosso nodo sulla spalla sinistra può essere nell'arte del raffinato maestro.

Infine nessun paragone può farsi tra questo e il busto del Vescovo Salutati, eseguito in tempo prossimo da Mino, con le carni lustre a piani semplificatissimi, gli occhi bucati, le palpebre come cordoncini, le sopracciglia a punteggiatura, le labbra arcuate, il piviale metallico (fig. 434 e 435).

Di fronte al sepolcro del Vescovo Salutati nella Cattedrale di Fiesole è un altare (fig. 436) con la Vergine e tre Santi, Gesù e San Giovannino, con la cimasa ad arco scemo, in mezzo al quale malamente s'imposta il busto satiresco di

[1] L'iscrizione del busto addossato a una parete nella Collezione Dreyfus, è in parte abrasa e in parte nascosta per il girar del plinto: † ÆTATIS · SVE · AN · AGĒS · LX TVRC........ | FACIV̄ · DVM · I/S · CVRAVIT · DIETISALVIVS · OPVS · MINI MCCCCLXIIII. Evidentemente è stata alterata e guasta forse per fare scomparire gli errori commessi. Ora quel FACIVNDVM CVRAVIT tratto da iscrizioni sepolcrali, non proprio d'un busto onorario, con un punto dopo FACIV, la F non bene indicata, l'enigmatico · I/S · tra il FACIVNDVM e il CVRAVIT, ci rende il sospetto di falsità sempre maggiore.

[2] Diotisalvi Neroni, morto il 15 agosto 1482, di 81 anni, nel 1464 aveva 63 anni. l'iscrizione nota erroneamente l'età di 60 anni, e il busto ci presenta un uomo poco più che quarantenne Altra ragione questa che aumenta i sospetti.

Fig. 434 — Fiesole, Cattedrale. Mino da Fiesole: Sepolcro del Vescovo Salutati.
(Fotografia Alinari).

Cristo: la Madonna par tronca nelle gambe, i due Santi laterali sono cartacei, con la testa non ben piantata tra le spalle,

Fig. 435 — Fiesole, Cattedrale.
Mino da Fiesole: Busto del Vescovo Salutati, particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

i due bambini sono gonfî. C'è insomma in quei primi saggi di Mino a Fiesole, dove apprese a scalpellare marmi, tutta la sua personalità artistica. Più si stacca dai piani e ne fa

uscire figure e più si prova nel tutto tondo, più perde l'architettura de' corpi. Trova le proporzioni generali, quando

Fig. 436 — Fiesole, Cattedrale. Mino da Fiesole: Altare del Vescovo Salutati. (Fotografia Alinari).

timidamente sta incollato ai piani, ma se ne esce fuori, diviene un fantoccio, perchè ignaro dell'atonomia ne sbàglia i movimenti e gli scorci; e si appaga a fare i bei nastri, a

ricamare ne' marmi. Si assottigliavano i piani sotto le carezze del suo scalpello; e poco importava a lui che un piede fosse fuori di posto; tanto, era gentile lo stesso; e che una testa non s'attaccasse alle spalle; tanto, era graziosa ugualmente. Non si occupava di misure, e scolpiva scheggiando finemente i marmi, dando loro la leggerezza delle piume, i lustri della

Fig. 437 — Firenze, Chiesa della Badia. Mino da Fiesole: Altare di Diotisalvi Neroni. (Fotografia Alinari).

seta, la trasparenza dei veli, il luciccore de' broccati. Sembra un bambino che si fa perdonare gli errori e i capricci col più vago dei suoi sorrisi.

Nella Badia di Firenze si conserva l'altare di Diotisalvi Neroni (fig. 437), dato in deposito a quei frati nel 1470, eseguito quindi alquanto prima di quest'anno, e che segna un gran progresso al paragone dell'altare di Fiesole, specialmente nell'architettura dei riquadri del trittico, dove tutto

è meno esile e più ricco, con moltiplicate scanalature, con più ampie conchiglie nel fondo degli scompartimenti, con ornamenti gemmati. Le figure della Madonna e de' Santi Lorenzo e Leonardo hanno maggior rilievo di quelle dell'altare di Fiesole; ma le teste de' Santi sono piccole, e le loro vesti sono in una forzata simmetria, tirate a mo' di lunghi triangoli. Graziosa la testa della Vergine, geometrizzate le braccia, informe il corpo, anemico il Bambino benedicente.

Nel 1468 Mino lavorava per la Badia il monumento di Bernardo Giugni, cavalier fiorentino (fig. 438), ed era in credito di denaro, per la sepoltura, verso Ugolino Giugni vescovo di Volterra. Attenendosi alla forma generale del monumento tipico di Leonardo Bruni, semplificò la parte figurativa, e geometrizzò tutto; fece pilastrini d'un'esilità arcaistica, abbondò di scanalature, e ricorse alle intarsiature di marmi, caratteristiche nelle antiche chiese fiorentine; ma il concetto del sepolcro toscano fu eccessivamente ridotto. Dove negli altri mausolei appare la Divinità, qui è solo il medaglione col ritratto del defunto; e la Vergine e i Santi protettori non appaiono a confortarlo. Qui soltanto, nel fondo del sepolcro, la *Giustizia*; al sommo, sulla cimasa, la figuretta della *Fede*. Più che un monumento sepolcrale, par di avere un rivestimento di un campo della parete della Badia fiorentina.

Finito il sepolcro Giugni, prese a fare per la Badia l'altro del Conte Ugo; ma distratto da molti lavori, nel 1471 rinnovò i patti per l'esecuzione del monumento che condusse a fine più tardi, dieci anni dopo quella data. In quello stesso anno, lavorò con aiuti il ciborio del Battistero di Volterra, dimostrando che, nonostante il suo scanalare e gemmare e imperlare, non riusciva nell'architettura: troppi gradi nella base; il fusto a nicchiette male adatto alle cornici circolari che lo stringono da capo a piedi e al bocciuolo quadrato che gli sta sopra; la balaustrina tornita, il piuolo in forma di calice che sostiene il fanciullo Redentore, mal piantato su

quella cassa finale; il passaggio dalle forme quadre alle curve, non riescito. Tutte poi quelle figure di Santi, di Virtù e d'angioli che adornano il ciborio sono disfatte, come quelle del pergamo di Prato.

In questo scolpì la *Danza d'Erodiade*, facendo un puttino che arriva poco più su del ginocchio d'altri fanciulli, e nel fondo della tribuna due faccioni di sonatori di flauto, appiattiti, con la testa doppia di quella di Salome danzante nel primo piano. Tutto è sgangherato: la nicchia su cui sta Erode è per una pupattola assai minore di lui; i paggetti a destra non si reggono sulle gambe di marionette. Così all'incirca nella scena della *Decollazione del Battista* e della *Presentazione della testa ad Erode*, dove la parte più rilevata è minore dell'altra che si slarga e dilaga sul fondo. Una figura di donna, a destra nella prima scena, ricorda particolarmente il busto a bassorilievo del Museo Nazionale di Firenze, recante la scritta: ET IO DA . MINO O AVVTO . EL . LUME. V'è in esso quella gonfiezza di forme e quella ricchezza d'ornamenti perlati propri in quel tempo di Mino.

Nel 1473 egli eseguì anche l'altare della cappella Baglioni, in San Pietro di Perugia, riunendo in uno il ciborio e la pala d'altare. Più ricco del solito, ma meno cercato e fine, negli ornamenti, specie nella cornice superiore, ne' pilastrini e nel basamento, non riesce tuttavia a collegar le parti del trittico, le due nicchiette laterali coi Santi Girolamo e Giovan Battista, con la parte mediana sprofondata nella parete, a mo' di stanzetta, col soffitto a formelle e le due aperture o porte per le quali entrano gli angioli assistenti il Bambino. Insomma, prima della venuta a Roma, Mino da Fiesole manca di struttura, di equilibrio, di proporzione.

Venne a Roma probabilmente nel 1473,[1] forse dopo aver collocato al posto l'altare in Perugia, e vi dimorò sino al 1480, anno in cui tornò a Firenze. La prima opera a cui attese fu

[1] In un documento pubblicato da C. VON FABRICZY leggesi che il 12 ottobre 1474, da un anno e più non aveva abitato una casa presa a pigione in Firenze.

Fig. 458 — Firenze, Chiesa della Badia. Mino da Fiesole: Sepolcro Giugni.
(Fotografia Alinari).

la decorazione dell'altare di San Girolamo, in Santa Maria Maggiore, allogatogli dal Cardinale d'Estouteville, camerlengo di Santa Chiesa. Quattro bassorilievi, parte di quella decorazione, trovansi nel Museo Industriale a Capo le Case, notevoli per uno sviluppo più ragionevole dei fondi architettonici e alquanto progressivi nella proporzione reciproca delle figure, non negli scorci mal riusciti, specie di monaci visti di fronte: ancora le barbe scendono sul petto a lingue di fiamma, le pieghe rettilinee divergono a stecche di ventaglio; e tutto è facile, leggiero, come eseguito in pasta e non in marmo.

Mino da Fiesole fu chiamato in Roma ad altre opere importanti: l'altare di San Marco, il ciborio di Sisto IV, il monumento di Paolo II.

L'altare, ora nella sagrestia di San Marco, allogato, come si suppone, a Mino da Fiesole e a Giovanni Dalmata dal Cardinal Marco Barbo, titolare della Basilica marciana in Roma, nipote del defunto Pontefice Paolo II, è composto di parti che in antico non stavano insieme così: il tabernacolo mediano ha una forma tutta sua, compiuta, non collegata col resto, sorretta da una mensola con lo stemma cardinalizio del Barbo, la quale basta a dimostrare come il tabernacolo non fosse unito alle due parti rettangolari che vi sono accostate. Si noti inoltre che il ciborietto è opera d'uno sgraziato imitatore del Fiesolano; e che non è possibile credere assegnata la parte centrale a un infimo aiuto della bottega di Mino, le parti laterali a questi e al Dalmata.[1] Mino si nota, a destra, nella storia del sacerdote *Melchisedec che dà pane e vino ad Abramo*, simbolo eucaristico; e benchè scarno, ossuto, tutto a stecche, l'artista, avendo fatto le figure quasi di profilo, è riuscito meglio del solito nel bassorilievo.

Nel ciborio di Sisto IV poca parte prese Mino, e delle statue dei dodici Apostoli che l'adornavano due soltanto gli

---

[1] Lo GNOLI (op. cit. in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890, pag. 258 e seg.) fa una ricostruzione inaccettabile del tabernacolo, e assegna a Mino il ciborietto nel mezzo.

convengono, quella del satiresco *San Matteo* interamente, quella di *San Giacomo Maggiore* in parte.[1]

Nel monumento di Paolo II lavorò con aiuti, alcuni peggiori ed altri migliori di lui: nella figura della *Fede* è lui proprio in quella figura cadente col corpo a campana sullo scanno; nella *Carità* invece è lo scolaro più abile, più rilevato, che gira alquanto la persona sul sedile, e ne toglie la

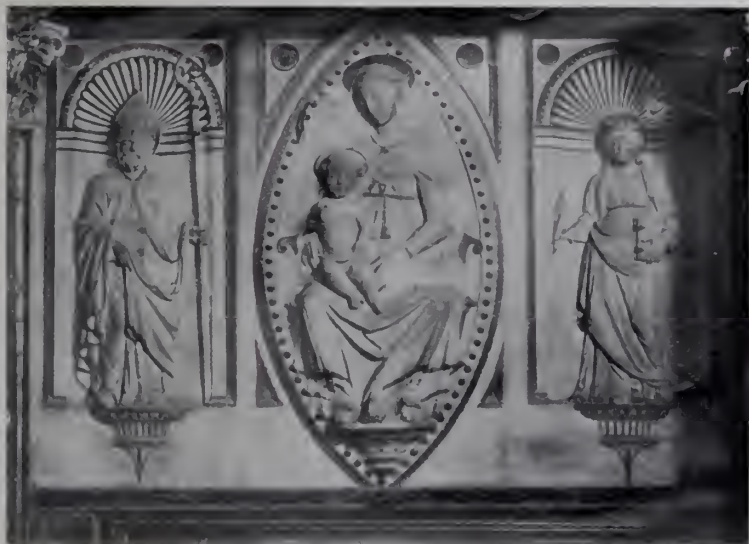



Fig. 439 — Roma, Santa Cecilia.
Mino da Fiesole e Aiuti: Madonna e Santi nel monumento del Cardinal Forteguerri.

materialità simmetrica e la deformità. Mino scolpì anche nel monumento le figure di *San Luca* e di *San Giovanni* con le solite vesti inamidate e con pieghe trasverse. E in alto, sul lunettone, fece il *Giudizio Universale*, tornando quasi alla fanciullaggine artistica de' bassorilievi del pulpito di Prato, con le teste spiattellate nei fondi, minori nel primo piano, dove sono figure ripetute, simili tra gli eletti e tra i reprobi, melense. L'Eterno e i Santi, seduti a gambe aperte, le figure

[1] Lo Gnoli (op. cit., in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889, pag. 458) assegna, oltre queste due, anche le altre ben differenti di *Sant'Andrea* e di *San Mattia* a Mino da Fiesole.

ginocchioni con una gamba remigante in aria, mostrano che egli lavorava di maniera, ignaro d'ogni legge.[1]

Nel periodo 1474-1480 Mino da Fiesole eseguì il monumento del Cardinal Nicola Forteguerri († 1473), in Santa Cecilia; condusse quello di Francesco Tornabuoni († 1480), in Santa Maria sopra Minerva, e fece la Madonna col Bambino nell'altro di Cristoforo della Rovere († 1479), in Santa Maria del Popolo. Nel sarcofago e nel fondo del sepolcro del Cardinal Forteguerri, pur conformandosi ai monumenti romani, non dimenticò le eleganze toscane, e la mandorla per la Madonna, le nicchie per i Santi (fig. 439), i quali non furono però eseguiti dalla sua mano: e tutta l'arte di lui divenne più equilibrata, più meditata, adulta. Così anche nel monumento a Francesco Tornabuoni, dove gli ornamenti sono di stragrande delicatezza, e in ispecie le sfingi ai lati del sarcofago così vagamente acconciate, con quei nastri, e quelle alucce e quelle perle messe là con grazia tutta femminile. La figura del Tornabuoni è disfatta, divien cartilagine sul letto sepolcrale; ma nella testina dolce, c'è quell'amore che Mino infondeva naturalmente nelle sue cose. Anche la Madonna del monumento del Cardinal della Rovere, a Santa Maria del Popolo (fig. 440) è tra le più gentili cose di Mino. Se ne attribuiscono a lui molte altre in Roma, tutte eseguite da suoi seguaci di cui diremo in seguito, meno una Madonna che dall'Ospedale di San Giovanni in Laterano passò a quello di Santo Spirito. Si potrebbe anche ammettere per suo il *Giudizio Universale*, nella tomba del Cardinal Giacomo Piccolomini o Ammanati, noto per le *Epistole* e i *Commentari* sotto il nome di Cardinal di Pavia († 1479), ma a osservare la sgradevolissima scultura nel chiostro di Sant'Agostino, riduzione del *Giudizio Universale* nel monumento di Paolo II, vien fatto di supporre che alla fine del periodo

[1] Lo TSCHUDI (op. cit.), assegna anche a Mino: la *Tentazione d'Eva* e i due angeli che reggono la cartella sul sarcofago del Papa Paolo II; ma queste parti sono da attribuirsi al Dalmata, più forte e roccioso ne' drappeggiamenti.

Fig. 440 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Mino da Fiesole: Madonna nella lunetta del sepolcro del Card. Cristoforo della Rovere.

di lavoro a Roma Mino non potesse produrre così misere opere, insieme con le nobili ed eleganti ora citate.

Tornato a Firenze, nel 1481 compì la sepoltura del Conte Ugo (fig. 441), nella quale mise ogni sua antica e ogni nuova grazia. Ancora nella figura della *Carità* (fig. 442), come in tante altre già eseguite da Mino, la gamba sinistra volgesi lungo la diagonale della tavoletta rettangolare. Così i puttini reggistemma (fig. 443-444) stendono all' indietro una gamba, in una mossa ricercata e stentata: que' fanciulletti, specialmente quello a destra, sono senza forza e senza sangue. Ma dove e come stieno gli altri della *Carità* niuno potrà comprendere: uno par che s'arrampichi, con un piede sopra un tronco e l' altro su una fettuccia; un secondo sta a cavalcioni sulla mano sinistra della *Carità,* con la quale questa gli tocca una gamba, ma, per cercar la grazia col curvar dell' indice, non lo tiene e non lo stringe, così che il fanciullo sta per perdere l' equilibrio, roteare e cader giù a capo fitto.

Nello stesso anno 1481 a Mino da Fiesole fu allogato il tabernacolo per la cappella del Miracolo in Sant'Ambrogio in Firenze, dove nella forma architettonica mostrò che non invano era stato in Roma; e che, pur rimanendo ligio all'arte di Desiderio, aveva imparato a collegar le parti tra loro, ad avvivarle, a fiorirle. Ma, fino all'ultimo, non seppe scorciare figure: i due angioli adoranti del tabernacolo di Desiderio vengono qui innanzi piantati su una gamba in modo da perdere l'equilibrio e dar di tracollo; gli altri due che tengono il calice spalancan le gambe tanto da squarciarsi. Ma ridono i bei cherubini, i musetti ingenui, tra le ali vibranti, sulle nubi: sogno costante dell' artista che in quella chiesa di Sant'Ambrogio fu sepolto l'anno 1484.

Oltre le opere qui annoverate sono di Mino da Fiesole: in Santa Croce un tabernacolo eseguito verso il 1473, come può credersi osservando la decorazione tanto meno evoluta di quella del tabernacolo di Sant'Ambrogio. Due figure alle-

Fig. 441 — Firenze, Chiesa della Badia.
Mino da Fiesole: Monumento del Conte Ugo. — (Fotografia Alinari).

goriche della *Fede* e della *Carità*, con gli occhi semichiusi, le bocche aperte a fatica, sonnolente, furono parte d'un sepolcro disfatto, e prossime per tempo al monumento Giugni, si trovano nella Collezione Dreyfus a Parigi. Una Madonna col Bambino che tiene una fascia, nel Museo Nazionale di Firenze (n. 193), sembra del tempo in cui Mino eseguì l'altare per il Vescovo Salutati a Fiesole;[1] un'altra in un tondo, del periodo avanzato dell'artista, è nel Kaiser Friedrich's Museum; una terza dello stesso tempo ad Empoli nella Galleria della Collegiata, dove la Vergine tiene il Bambino, non lo sostiene, non lo stringe al petto, quasi le manchi la forza nelle braccia cadenti; e il Bambino non è più il vivace fanciullo donatelliano, il rubicondo figlio dell'arte di Luca della Robbia, ma un bimbetto rachitico e aggranchito. Quando Mino vuole esprimere nella Vergine dignità e nobiltà, le fa socchiudere le palpebre sotto i grandi archi delle sopracciglia, ne profila sottilmente il naso, ne taglia piccole le labbra, ne arrotonda il mento; ma non sfugge alla regolarità simmetrica della figura, e col velo cadente dalle spalle segna come tanti rombi, e con le braccia un altro rombo.

[1] Di tutte le opere attribuite a Mino, ad eccezione di quelle che mettiamo nel novero de' suoi scolari, ecco la tavola di proscrizione alla quale sono da aggiungersi le altre dianzi proscritte: Parigi, Museo del Louvre, Madonna col Bambino (parte imitata da Mino del Reame, parte da Mino da Fiesole), tav. 387 dei *Denkmäler* cit. del Bode; Parigi, id., *San Giovannino*, n. 403 (misera imitazione); Parigi, id., altre due Madonne col Bambino (false); Id., Cabinet des Médailles, ritratto di giovinetta (più che sospetto); Id., Collezione Dreyfus, Madonna col Bambino (proveniente dalla bottega del facitore di Madonne con un drappo a mo' di cappuccio in capo); Id., Collezione André, busto di *San Giovannino* (come di solito); Vienna, Collezione Liechtenstein, busto ad altorilievo (eseguito sulla scorta del preteso *Alexo di Luca* di Berlino); Id., id., Madonna col Bambino; Berlino, Kaiser Friedrich's Museum, testa di Cristo, n. 84 (con arricciatura di barba, di sopracciglia; con riccioli a corridietro; con espressione inerte, tutta differente da Mino); Id., id., la *Fede*, n. 82 (figura appena sbozzata e lasciata incompiuta per più facile inganno); Id., id., busto di giovinetta, n. 80 (imitazione di una delle *Virtù* di Mino, messa sopra un plinto di forma che solo si trova nel preteso *Alessio di Luca*, sul quale si è fatto cadere il manto con licenza tutta moderna); Berlino, Collezione Heinauer, busto (evidentemente falso: è riprodotto nei *Denkmäler* cit., tav. 395); Firenze, Collezione de La Bardella, *San Giovannino* (con le due borchie tornite sopra l'una e l'altra spalla, come l'altro busto di *San Giovanni* a Lione); Agen, Musée, busto di donna in bassorilievo (imitazione dell'altro del Museo Nazionale di Firenze); Avignone, Museo Calvet, busto di *Sant'Elena* (fu acquistato a Marsiglia nel 1849).

Fig. 442 — Firenze, Chiesa della Badia.
Mino da Fiesole: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

Fig. 443 — Firenze, Chiesa della Badia.
Mino da Fiesole: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

Fig. 444 — Firenze, Chiesa della Badia.
Mino da Fiesole: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

* * *

Tra i maestri che seguirono Mino da Fiesole, col quale vanno confusi, devesi principalmente noverare Mino del Reame, di cui parlò il Vasari distinguendolo dallo scultore di Poppi. Può riconoscersi sul timpano della porta della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli in piazza Navona, dov'è uno stemma, ora abraso, retto da due angioli di diversa fattura, che recano rispettivamente le leggende: OPVS PAVLI e OPVS MINI. Questi, che il Vasari ci rappresenta come antagonista di Paolo Romano, gli si contrappone in quel timpano: Paolo par che tragga il suo angiolo fuor dalla faccia d'un sarcofago romano de' bassi tempi; Mino del Reame è leggero ed elegante, senza essere uguale a Mino da Fiesole sottile, stiacciato, timido e prezioso. Dunque Mino del Reame, di cui ebbe così incerta cognizione il Vasari, visse e scolpì in Roma, al tempo stesso dell'altro Mino;[1] ed è il medesimo che eseguì il ciborio di Santa Maria Maggiore, per il Cardinale d'Estouteville. Ne' frammenti del ciborio esistenti nel coro e nella sacrestia di Santa Maria Maggiore vi è una rotondità di teste, una pienezza di volti, capelli folti e crespi, forme nutrite e atticciate, mani grassoccie, espressioni più forti e vive. La Vergine (fig. 445), con la indicazione OPVS MINI, ha un'ampiezza che non si trova nel Fiesolano, e il Bambino ha un imperio che non hanno dimostrato mai le gracili creaturine di quest'artista. Nelle architetture è più ampio; e segna nei piani del bassorilievo più ragionevolmente le distanze, nelle figure, più proporzionali le grandezze, nei caratteri, maggior varietà; negli animali poi studia l'antico. Le tuniche si aprono a ventaglio come in Mino da Fiesole, ma sono più scanalate e di stoffa più grossa, e qualche

[1] La distinzione tra Mino da Fiesole e Mino del Reame intravveduta dallo Schmarsow e da Stanislao Fraschetti, fu con acute osservazioni, benchè non compiutamente, determinata da DIEGO ANGELI (op. cit.).

volta, quando son di tessuto più fine e leggiero, ondeggiano e si arricciano (fig. 446). Le affinità sono tuttavia evidenti, e

Fig. 445 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Mino del Reame: Madonna (particolare del ciborio).
(Fotografia Alinari).

convien credere che, prima di accingersi al tabernacolo di Santa Maria Maggiore, Mino del Reame abbia lavorato col

maestro toscano. Si confronti, ad esempio, il bassorilievo di questi nel Museo Artistico-industriale a Capo le Case, rappresentante la *Visione di San Girolamo*, con l'altro di Santa Maria Maggiore, che figura i *Santi Pietro e Paolo a piè della Croce*, per accorgersi come Mino da Fiesole abbia servito di modello. Il praticone del Reame di Napoli fece prestamente proprî i criterî e le forme del maestro, e, non tanto aggraziato,

Fig. 446 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Mino del Reame: L'*Adorazione de' Magi* (particolare del ciborio).

ma più fondato nell'arte, potè rivaleggiare con lui e firmare coraggiosamente: OPVS MINI. Oltre i numerosi frammenti del ciborio in Santa Maria Maggiore, tra i quali è la Madonna segnata a quel modo, ed un altro presso il Conte Stroganoff, in Via Sistina a Roma,[1] vi è dello stesso autore

[1] Al Louvre è una Madonna col Bambino con la scritta AVE MARIA, molto prossima a quella di Santa Maria Maggiore, ma con certe pieghe più studiate sulle opere di Mino da Fiesole, e formanti righe, cordoni, come non formano nelle vesti nè dell'uno, nè dell'altro artista. Vi sono poi certe materialità cercate nell'aprirsi delle vesti [a man-

Fig. 447 — Roma, Santa Maria in Trastevere. Mino del Reame: Tabernacolo. (Fotografia Alinari).

una *Crocifissione* in Santa Balbina e il tabernacolo in Santa Maria in Trastevere (fig. 447), pure con la scritta OPVS MINI. Non altro.[1] Le opere indicate come sue a Napoli sono d'altro artista, anzi quella in Santa Maria di Castello è di Giacomo della Pila.[2]

Altri seguaci ebbe Mino da Fiesole in Roma, il maggiore tra tutti quello che eseguì la nobilissima Madonna nel monumento del Cardinale Pietro Riario (fig. 448), nella chiesa dei Santi Apostoli, dove le grazie fiorentine si uniscono alla forza romana. Il disegno della sepoltura non è di Mino, come fu creduto, ma di maestro romano che svolge il tipo già determinato in quella del Cardinal Luigi De Lebretto in Santa Maria in Aracoeli: grande basamento, nicchione quadrangolare fiancheggiato da due pilastri con nicchie, urna in forma di cassa. Nel monumento del Cardinal Riario è corretta la forma de' pilastri composti da pilastrini binati sopra un alto piedistallo; e soltanto il pilastro è diviso in due parti da nicchiette, sovrapposte l'una all'altra, coronato da un largo capitello, con ovoli nel collarino, qual si vede nell'elegante facciata di Santa Maria del Popolo. Come non è di Mino il disegno del monumento, così non è la Madonna (fig. 449), meglio costruita di quel che sappia fare quell'artista, da cui peraltro deriva; e può vedersi qui una seconda figura dell'aiuto di Mino, che eseguì nel mausoleo di Paolo II, sotto la direzione del maestro, la *Carità* a riscontro della *Fede*. Anche le statue delle nicchie date a Mino sono più forti e salde, di quell'aiuto ignoto, che superò il maestro, e che

dorla intorno alle mammelle della Vergine e nel disegnar l'orecchia destra di lei sotto il velo, così da far pensare alla contraffazione.

[1] Altre opere forse dello stesso Mino del Reame, si trovavano in Roma; una pila d'acqua santa a Santa Maria sopra Minerva con la scritta: MINVS FIDELIS STATVARIVS EREXIT; una custodia dell'Eucarestia nella stessa chiesa segnata OPVS MINI; un'altra simile nella chiesa dell'Aracoeli con la data del pontificato di Sisto IV e lo stesso: OPVS MINI (cfr. G. B. DE ROSSI, *Raccolta d'iscrizioni relative ad artisti*, ecc. in *Bullettino d'archeologia cristiana*, V, a. II, Roma, 1871.

[2] Conviene anche escludere dalle opere di Mino del Reame la decorazione della volta del primo fornice dell'Arco d'Aragona a Napoli e la lunetta del monumento De Alessandro nella chiesa di Monteoliveto in quella città (1491), assegnategli da DIEGO ANGELI (op. cit.).

Fig. 445 — Roma, Santi Apostoli.
Seguace di Mino da Fiesole: Monumento del Cardinale Pietro Riario.

Fig. 449 — Roma, Santi Apostoli. Seguace di Mino da Fiesole: Particolare del monumento suddetto.

Fig. 450 — Monteoliveto Maggiore (presso Asciano).
Chiesa del Monastero. Seguace di Mino da Fiesole: Madonna col Bambino.
(Fotografia Alinari).

stampa caratteri, pur ricorrendo ai metodi, diciamo così, di scuola, da lui resi più ragionevoli. Nel cader dei manti e delle tuniche ancora usa, ad esempio, quelle pieghe parte tirate per il lungo e parte trasversali, particolari de' Santi entro nicchie di Mino, ma senza la schematica esagerazione di questi. Il nobile scolaro, l'autore dell'orgogliosa Madonna del monumento Riario, non si presenta più, a meno di non riconoscerlo, alquanto trasformato, nel delizioso gruppo della Vergine col Bambino a Monteoliveto Maggiore (fig. 450), ascritto erroneamente a fra' Giovanni da Verona.[1] La fisonomia e l'atteggiamento del Bambino corrispondono a quelli dell'altro nel monumento del Cardinal Riario, così che può vedersi a Monteoliveto l'aiuto di Mino da Fiesole, liberatosi dagli insegnamenti scolastici.

Un altro imitatore vedesi a Siena nel busto di *Santa Caterina*, presso il Conte Palmieri-Nuti (fig. 451), riprodotto in uno stucco del Museo del Louvre, che fu assegnato allo stesso Mino; ma l'originale e la replica hanno un carattere differente, una stilizzazione senese, qual si vede nelle Madonne dipinte da Sano di Pietro, e solo la fattura, il liscio, lo stiacciato richiamano i metodi del maestro da Fiesole.[2]

Un altro imitatore a Roma fu Giovanni di Traù, detto il Dalmata. Lavorando con Mino nel ciborio di Sisto IV e nel sepolcro di Paolo II, il forte scultore fu vinto, come vedremo, dalle grazie del maestro, e preso come da mal sottile. E il fascino preziosetto si esercitò anche sopra l'intagliatore della Madonna del monumento Ferricci, nel chiostro della Minerva (fig. 452), d'una grandiosità di forme ignota a Mino, cui è attribuita.

A Firenze l'influsso di Mino si fece sentire sopra uno strano scalpellino che fa ridere angioli e bambini, dai mu-

---

[1] L'attribuzione è derivata dal fatto che il celebre intagliatore in legno stette a lungo in quel convento.

[2] Lo SCHUBRING, *Die Plastik Sienas* cit., l'attribuisce a Giovanni di Stefano. RICCI. *La mostra d'antica arte senese* cit., l'assegna a Mino; il BODE, nei *Denkmäler* cit., riproduce il busto di Parigi come opera di Mino.

setti di micio (es. fig. 453 e 454),[1] ed ebbe anche un tardo imitatore nello scultore della Madonna col Bambino, nel

Fig. 451 — Siena, Raccolta Palmieri-Nuti.
Seguace di Mino da Fiesole: *Santa Caterina*. — (Fotografia Alinari).

Museo Nazionale, entro un tondo sorretto da un angiolo con una croce e una collana di spine, ed un altro ancora nella

[1] Un bronzo di questo maestro è nel Museo Nazionale di Napoli; due altre Madonne sono nel Victoria and Albert Museum, una terza si vedeva nella Collezione Guidi di Faenza, una quarta nell'eremo di Camaldoli attribuita a Mino dal Bode.

Fig. 452 — Roma, Chiostro di Santa Maria sopra Minerva.
Seguace di Mino: Madonna nella lunetta del sepolcro Ferricci.

Fig 453 — Firenze, Museo Nazionale. Seguace di Mino. Madonna col Bambino.
(Fotografia Alinari).

Madonna di Via della Forca, con la testa del putto enorme sul gracile corpicino: scultura disegnata come a svolazzi, a

Fig. 454 — Firenze, Santi Stefano e Cecilia presso il Ponte Vecchio.
Scolaro di Mino da Fiesole: Madonna col Bambino.
(Fotografia Alinari).

tocchi leggeri, su cui frizza la luce nella benda cadente arricciata sulle spalle della Vergine, nelle piegoline increspate delle vesti, ne' riccioletti del Bambino.

Un altro scultore che si avvicina in qualche modo a Mino da Fiesole è quello ch'eseguì la Madonna del Museo Oliveriano di Pesaro, con i capelli a corde e le pieghe trinciate, con una lista di cuoio per cintura. Essa fu il prototipo di contraffazioni moderne nel Louvre, presso Stefano Bardini, in casa della Marchesa Arconati Visconti a Parigi, ecc.[1]

* * *

Domenico di Giovanni di Battista, detto Rossello,[1] nacque nel 1439 in quel di Pistoia, e fu condotto ancora fanciullo a Rovezzano, ove si applicò all' arte della scultura. Poco più che ventenne lavorò per l'Opera del Duomo di Pisa, con Domenico di Giovanni di Milano e Ottaviano, fratello di Agostino di Duccio; e nel 1468 eseguì il fonte battesimale della Collegiata di Santa Maria a Monte. Da Firenze nel 1472 o 1473 si ridusse a Pesaro, ove fece lavori decorativi nel palazzo di Costanzo Sforza, forse il coronamento delle cinque colossali finestre del primo piano sulla facciata volta verso la piazza. Da Pesaro si recò a Urbino e a Fossombrone: là, per eseguire ornati di porte e di camini nel palazzo ducale e il sepolcro di Calapatrissa Santucci (1478); qua, per formare un'ancona nell'altar maggiore del Duomo (1480), ora nella sagrestia de' Canonici, il sepolcro dello « strenuo milite » Francesco di Mercatello (1483), la decorazione del

---

[1] Lo SCHUBRING, *Die Plastik Sienas* cit., raggruppa sotto il nome « Der Piccolomini-Meister » queste Madonne che derivano dalla pesarese. Quella del Louvre, più prossima all'originale, ha stranamente un doppio nimbo dietro le teste della Vergine e del Bambino, e la cintura della Vergine, l'orlatura del manto, il corsetto fatti come di cuoio. A Pesaro, il Bambino solleva la destra in atto di benedire; a Parigi, la destra s'innalza, ma le dita si stringono inespressive. Più che una replica, la Madonna di Parigi, che reca lo stemma Piccolomini, è una mala imitazione del marmo di Pesaro, anche nell'informe disegno del collo della Vergine.

[1] Intorno a Domenico Rosselli, cfr. CAROCCI, *Santa Maria a Monte e il suo fonte battesimale* in *Arte e Storia*, 1884; C. RICCI, *Domenico Rosselli* in *L'Italia*, Roma, 1884, pag. 83 e 90; C. v. FABRICZY, *Domenico Rosselli, ein vergessener Bildhauer des Quattrocento* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts*, XIX, 1898, pag. 35 e 117; IDEM, *Uno scultore dimenticato del Quattrocento* (Domenico Rosselli), Firenze, Cellini, 1899, IDEM, *Ehevertrag Domenico Rosselli's* in *Rep. für Kstw.*, 1901, pag. 490; IDEM, *Sculture di Domenico Rosselli* in *L'Arte*, 1907, pag. 208.

Fig. 455 — Fossombrone, Duomo. Domenico Rosselli: Altare

palazzo e della cappella gentilizia dei Lolli (1494), ecc. L'opera che porta il suo nome, l'altare di Fossombrone (fig. 455), scompartito in tante nicchiette con la Vergine, i Santi Pietro e Paolo, Biagio e Aldebrando, dimostra la meschinità del-

Fig. 456 — Crefeld, Museo. Domenico Rosselli: Madonna.

l'arte dello scalpellino cresciuto presso le cave de' marmi a Rovezzano; nè gli fanno onore le umili Madonne a lui con verosimiglianza attribuite da Cornel von Fabriczy, una, ad esempio, nel Museo di Crefeld (fig. 456), un'altra già presso il Bardini a Firenze (fig. 457), ecc. Il lapicida morì intorno il 1497, lasciando a Fossombrone il figlio Pietro erede della sua industria artistica. Ispirato dapprima a Bernardo Ros-

sellino, s'ingegnò a lavorare con diligenza, ma fu sempre un povero di spirito.

* * *

Benedetto da Maiano,[1] nato nel 1442, corse per la via di Antonio Rossellino, cercando la monumentalità. Dapprima

Fig. 457 — Firenze, Collezione Bardini. Domenico Rossell[i]. Madonna.

lavorò da intagliatore col fratello Giuliano, poi passò alla

[1] Bibliografia relativa a Benedetto da Maiano. GONSE, *Le buste de Philippe Strozzi au Louvre* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1879; BODE, *Jugendwerke des Benedetto da Maiano* in *Repertorium f. Kstw.*, 1884, pag. 149; HUGO VON TSCHUDI, *Eine Madonnenstatue von Benedetto da Maiano* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, IX, 1 e 2; SCHMARSOW, *Die Kaiser-*

grande scultura con la facilità di mutare gli strumenti di lavoro propria de' maestri del Quattrocento. Una delle sue prime opere note è il busto di Pietro Mellini (fig. 458), mercante fiorentino, con la scritta PETRI . MELLINI . FRANCISCI . FILII . IMAGO . HEC . — ANO . 1474 — BENEDICTVS . MAIANVS . FECIT. Il marmo ha preso il floscio della pelle nelle guance del vecchio e ne' rigonfî sacchi lagrimali, la rugosità del mento, il molle del naso, l'osseo del cranio; e il busto pieno di vita, forte, brontolone è di una potente verità, superbo nel manto damascato. Subito dopo seguì a Faenza il fratello Giuliano, architetto di quella cattedrale, eretta da Carlo Manfredi, signore del luogo, e dal vescovo Federigo suo fratello. Tra il 1474 e il '76 Benedetto da Maiano eseguì l'arca di San Savino, patrono della città, prima che Galeotto Manfredi, *invictus Martis alumpnus*, s'impadronisse del dominio, cacciandone Carlo e Federigo. L'altare marmoreo per il corpo di San Savino (fig. 459) non è architettato con gusto e misura: un enorme basamento, che forma la tavola dell'altare, con le istorie del Santo entro sei scompartimenti fiancheggiati da pilastrini e da candelabre imitate dall'antico; sopra l'urna meschina, inscritta in un arco festonato, divisa da pilastrini binati come l'altra del Beato Marcolino a Forlì, con nicchiette ugualmente affondate tra i pilastri. Di qua e di là dall'urna l'*Arcangelo* e l'*Annunciata*, simili alle due figure che stavan sopra l'arca suddetta del Beato Marcolino. Anche le storie della vita di San Savino s'ispirano ai bas-

krönung im Museo Nazionale zu Florenz in *Preuss. Jahrbuch.*, 2 Heft, 1888; GIANUIZZI, *Benedetto da Maiano* in *Arch. stor. dell'Arte*, I, 1888; UGO NOMI, *Il tabernacolo di Benedetto da Maiano a San Gimignano* in *Arte e Storia*, 15 agosto 1888; SCHMARSOW, *La statuetta della Giustizia nel Cambio di Perugia* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889; N. BALDORIA, *Monumenti artistici di San Gimignano* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890; AUGUST SCHMARSOW, *Die Kaiserkrönung im Museo Nazionale* in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Institut in Florenz*, 1897, pag. 54; CORNEL VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano in Siena* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1903; SUPINO, *L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona, gruppo in marmo di Benedetto da Maiano, nel Museo Nazionale di Firenze*, Firenze, Seeber, 1903; BACCI, *Documenti su Benedetto da Maiano e Andrea da Fiesole* in *Rivista d'Arte*, 1904, pag. 271-284; LUIGI SERRA, *Due scultori fiorentini del '400 a Napoli* in *Napoli nobilissima*, vol. XIX, pag. 181-185, Napoli, 1905-906; GIOVANNI POGGI, *Un tondo di Benedetto da Maiano* in *Bollettino d'Arte del Ministero dell'istruzione*, 1908.

sorilievi d'Antonio Rossellino a Pistoia e a Prato; e le forme s'inturgidiscono, le pieghe s'ingrossano e s'arricciano ne' con-

Fig. 458 — Firenze, Museo Nazionale. Benedetto da Maiano: Busto di Pietro Mellini. (Fotografia Alinari).

torni. Ma Antonio Rossellino è più dolce, più puro e ispirato; Benedetto da Maiano cerca più il carattere e la verità degli atteggiamenti umani. Uno de' lapidatori del pulpito di

Prato è nella stessa attitudine d'un altro dell'altare di San Savino (fig. 460); ma questi porta le braccia in alto, e, facendo

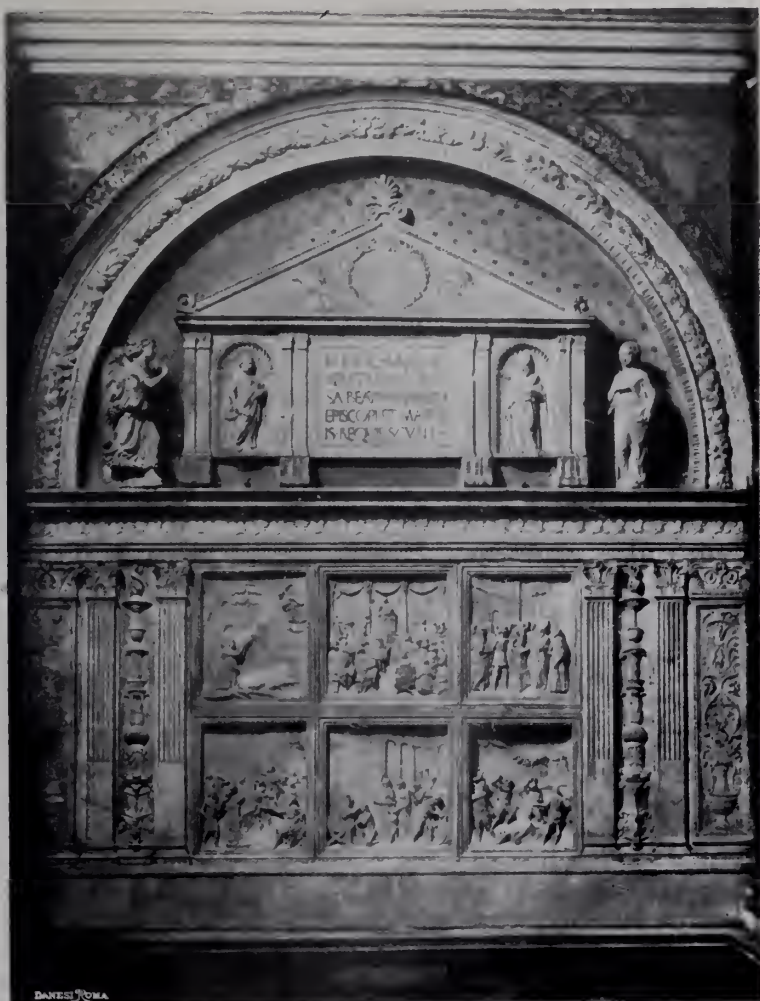



Fig. 459 — Faenza, Duomo. Benedetto da Maiano: Arca di San Savino. (Fotografia Alinari).

una gran forza per gettare la pietra pesante, ha i muscoli tesi, la testa infossata sul petto, le gambe inarcate, mentre quegli butta il sasso quasi senza scomporsi. Un altro de' lapi-

datori del Rossellino alza il braccio con una pietra e si volge a Santo Stefano più in atto di minaccia che di colpire il Diacono orante; quello simile di Benedetto da Maiano

Fig. 460 Faenza, Duomo. Benedetto da Maiano. Bassorilievo dell'Arca suddetta. Fotografia Alinari.

curva il braccio muscoloso armato di grosso flagello, torce il capo, aggira la persona, come se tutto concorresse a crescer impeto al manigoldo feroce; le pieghe della tunica serpeggiano, gli occhi si corrugano truci. Il Rossellino racconta dolcemente, nobilmente fatti atroci; Benedetto da

Maiano li rappresenta al vivo, con una forza tragica tutta nuova; quegli non si agita troppo, non fa gesti violenti, non urla; questi, audace naturalista, freme di passione.

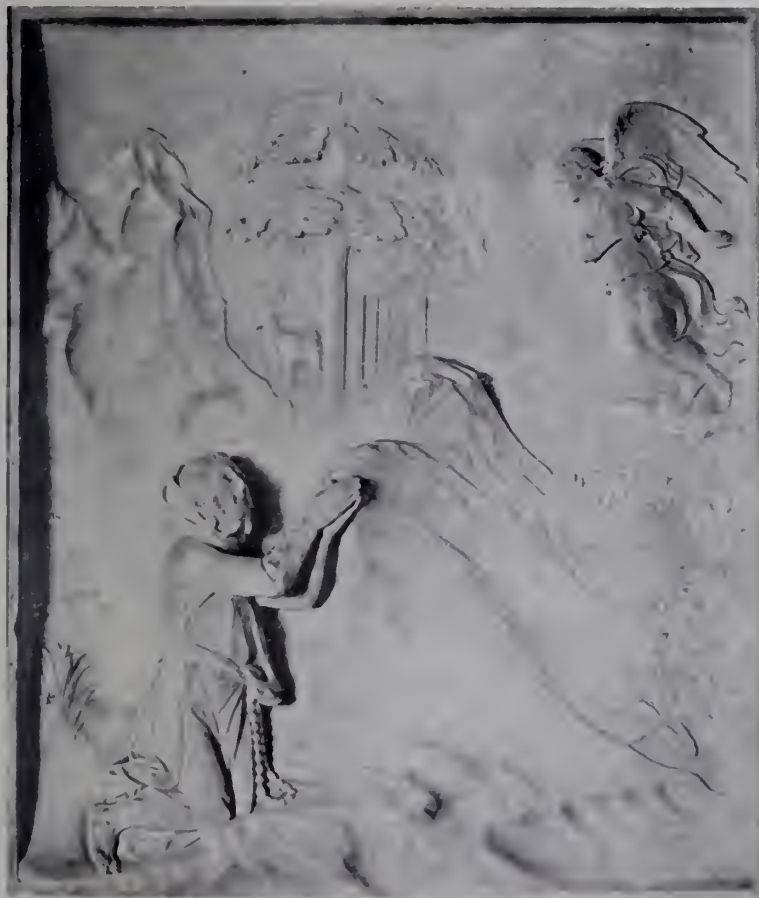



Fig. 461 — Faenza, Duomo. Benedetto da Maiano: Bassorilievo dell'Arca suddetta. (Fotografia Alinari).

Il primo dà maggiore importanza e rilievo alle architetture e all'ambiente; il secondo, nell'urna di San Savino, le fa più stiacciate, appena disegnate, non ha ancora nei fondi e nelle figure quella determinatezza che troverà in se-

guito, si compiace delle forme ignude, e par che egli non tragga tutto fuori con lo scalpello dal marmo, bensì formi in cera, abbassando con un dito, infossando, ammaccando la malleabile superficie.

Sei sono le storie dell'altare, di marmo di Carrara. Nella prima, San Savino, orando in una solitudine presso il paese di Fusignano, riceve ordine di recarsi ad Assisi per predicare il Vangelo (fig. 461). Nella seconda, predica nella chiesa d'Assisi: la folla sta in gran parte seduta e ascolta, a destra le donne, a sinistra gli uomini; le vecchie si vedono a tergo, curve, insaccate nelle vesti; le giovani, parte, come assorte, lasciano cader le braccia sul grembo, parte innalzano la fronte al Santo che le rapisce. Tra gli uomini, un vecchio con le mani sulle ginocchia incantato, curvo per meglio sentire il suono delle parole; altri con il capo poggiato ad una mano, con le braccia conserte al petto o accerchiate alle ginocchia; un fanciulletto ritto sulla base d'una colonna, abbracciato a questa, protende il visino curioso. Così Benedetto da Maiano rese potentemente l'attenzione secondo l'indole e l'età.

Nella terza storia rappresentò Savino, in compagnia di due diaconi ritratti vivamente dal vero, condotto ad un'ara su cui sta un grazioso Cupido con un globo in pugno; e il Santo è in atto di gettare a terra l'idolo. Nella quarta storia si taglian le mani a Savino sul piedistallo ov'era la divinità pagana. Nella quinta, il martire restituisce la visita a Prisciano nipote della matrona Serena. Nella sesta, il Santo è lapidato: non si vede il volto, perchè egli è caduto bocconi, baciando la terra; nel fondo, un contadino con l'aratro tirato da buoi solca il loto de' campi. In quei buoi, nelle rupi del fondo si nota come Lorenzo Ghiberti abbia fornito gli esemplari a Benedetto da Maiano, il quale però da quella fonte passò ad attingere all'altra del Rossellino, e a segnare sempre più francamente la propria individualità nel pergamo in marmo di Santa Croce (fig. 462), allogatogli da quel Pietro

Mellini per cui aveva eseguito il busto descritto ed anche un tabernacolo nella Badia d'Arezzo. In quel pergamo l'ar-

Fig. 462 — Firenze, Santa Croce. Benedetto da Maiano: Pergamo. (Fotografia Alinari).

tista appare più ricco e più maturo, con forti risalti, con drappeggiamenti complicati, senza più la freschezza di forme velocemente segnate di Faenza. Vi è rappresentato *San Francesco innanzi al Soldano di Babilonia*; *nell'atto di ricevere le*

stimmate; *orante per cinque confratelli martiri*; *davanti al Pontefice* da cui riceve le regole dell'Ordine; *sul letto di morte*. Lo scultore ha arricchito lo scenario: vedasi la differenza della scena ove San Savino prega, e quella dove San Francesco riceve le stimmate. Savino sta in una gola formata da tre monti brulli scavati dal gelo e dalle acque: allo sbocco della gola quattro abeti in fila, e un cervo passa come ombra nel lontano; San Francesco è in mezzo a una montagna, rappresentata a piani scoscesi. come tagliati dalla scure del boscaiuolo; le strade s'aggirano verso la sommità, s'addentrano in una grotta dove un cerbiatto s'abbevera ad una fonte, volgonsi in ispire, e salgono per esse alcuni cavalieri, avanza a fatica un contadino con un somarello. Da una porta d'una cinta fortificata si va verso la vetta popolata di case. di chiese e d'oratorî, fra i tronchi fitti dei pini; e nel fondo altri monti conici discendono in fila verso l'orizzonte, erti sulla valle dove serpeggia un fiume. In tutte le composizioni del pergamo di Santa Croce l'artista si prova a rendere l'ambiente con verità minuziosa e con grandezza.

Solenne la cerimonia funebre intorno la bara del Beato Francesco; monumentale il ricevimento del Papa in una grand'aula, di là dalla quale si disegna un circo, una colonna onoraria, la punta d'un obelisco, un maestoso palazzo, l'alma Roma. L'amplificarsi della scena corrisponde con quello delle figure, non più con panni aderenti alle carni, come nel monumento di San Savino, o a strisce svolazzanti intorno ai corpi, ma con grossi panni che formano un viluppo pesante intorno alle ginocchia, una gran massa gonfia nel basso. Ancora l'artista rompe le superficie troppo piane e lisce, non con leggiere infossature, ma con addentramenti profondi; e negli ornati non ha più la sottigliezza, la sobrietà, la timidità del monumento di San Savino, ma profonde da per tutto fiori e frutta, ne ricolma vasi e cornucopie, ne forma festoni; nelle architetture, non più i bassi pilastrini binati, bensì colonne intere e doppie mensole. Tra

Fig. 463 — Firenze, Museo Nazionale.
Benedetto da Maiano: Frammento della Porta dell'Udienza di Palazzo Vecchio.
(Fotografia Alinari).

queste Benedetto da Maiano aprì tante nicchie e vi collocò le Virtù matronali, solenni, coi manti rigonfi a sbuffi dalle ginocchia in giù.[1]

Tanta ampiezza e ricchezza decorativa si mostra anche sulla porta dell'Udienza, nel Palazzo della Signoria in Firenze, eseguita nel 1481, durante il lavoro del pergamo, e di essa rimangono nel Museo Nazionale la *Giustizia* (fig. 463), due candelabri con putti ben nutriti e forti reggenti ghirlande (fig. 464) e il *San Giovannino* (fig. 465), adolescente allampanato, senza la spiritualità, l'ascetismo, la dolcezza, l'entusiasmo del Santo, quale fu rappresentato dai predecessori: egli sembra un giovane contadino che conduca le mandre al pascolo.

Dal 1484 al 1487 lo scultore eseguì due angioli intorno a un lavabo nella sagrestia del Duomo di Loreto, e due Evangelisti di terracotta invetriata sopra le porte della sagrestia disegnate dal fratello Giuliano. Benedetto ha già raggiunto in tutto il suo prototipo, Antonio Rossellino, non solo in queste ultime opere indicate, ma anche nel ciborio di San Domenico di Siena, coi due angioli portacandelabri, aventi tutta la grazia della giovinezza, e nella *Madonna dell' Ulivo*, ora nel Duomo di Prato, affatto simile alla Madonna seduta policroma del Kaiser Friedrich's Museum, eseguita probabilmente verso il 1480, come fanno supporre gli ornati della prima più modesti e la rappresentazione di *Cristo nel sarcofago*, nel basamento a rilievo ancor basso.

Un altro *San Giovannino* nel Museo di Faenza (fig. 466), attribuito a Desiderio e al Rossellino, appartiene con probabilità a Benedetto, come fan credere le forme più piene, le pesanti palpebre, i riccioli grossi.

Al Rossellino s'approssimò anche nell'urna con l'altare

---

[1] Nel Museo di Berlino è attribuita a Benedetto da Maiano una terracotta rappresentante *San Francesco sostenente il Laterano*, con la scritta ... OVANNJI (*sic*) LATERANO: terracotta e scritta false. Dello stesso contraffattore, nel Victoria and Albert Museum, sono tre storie della vita di San Francesco, pure in terracotta, con dorature (n. 240, 241, 242 — 1889), attribuite egualmente al nostro artista.

di Santa Fina, in San Gimignano, opera che si assegna al 1475 circa, ed è invece alquanto posteriore a quello di San Savino a Faenza. L'altare è come un tabernacolo sotto

Fig 464 — Firenze, Museo Nazionale.
Benedetto da Maiano: Frammento della Porta dell'Udienza di Palazzo Vecchio.
(Fotografia Alinari).

un gran baldacchino, un'aula vista in prospettiva, con nicchioni separati da pilastri dorici, con in fondo la gran porta del luogo ove si custodisce il Sacramento: nelle nicchie stanno gli angioli adoranti, e nella cornice dell'atrio in bassorilievo le storie di Santa Fina: l'*Apparizione di San Gregorio alla*

Santa, le *Esequie*, il *Miracolo della resurrezione d'un defunto*. Sull'altare, retto da mensole, è il sarcofago della Santa; più in alto, sulla parete, la Madonna col Bambino entro un'aureola tra due angioli adoranti; in basso, di qua e di là dell'altare, due angioli portacandelabri.

Risulta qui evidente lo studio del monumento del Cardinal di Portogallo a San Miniato al Monte, la replica del quale, cioè la sepoltura di Maria d'Aragona cominciata dal Rossellino, Benedetto da Maiano, lo dicemmo, condusse a compimento.

A Napoli, nella stessa chiesa de' monaci di Monteoliveto, dove riposa Maria d'Aragona, vedesi un altare di marmo con l'*Annunciazione* (fig. 467), eseguito dall'artista a Firenze nel 1489 per Marino Curiale da Sorrento conte di Terranova. Nella parte mediana dell'altare, ove si svolge quella scena, il fondo è in prospettiva, e di là, da una volta a lacunari, scorgonsi una fonte e siepi d'alloro e di cipresso; ma tutto è duro e pesante. Il giglio portato dall'Arcangelo è di un grave carico, le ali non reggono al volo l'araldo del cielo. Il movimento è reso, ma par che la vita s'arresti per il cresciuto pondo degli esseri; e ogni atteggiamento è forzato. I panni intorno alle ginocchia s'appiattiscono in spazî ovoidali, e tutt'intorno si scavano, formano scuri profondi, cadono aggrovigliati. Nelle nicchie laterali dell'altare sono i *Santi Giovanni Battista* e *Girolamo* in attitudini ricercate; nella predella il *Presepe*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Deposizione nel sepolcro*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste*, la *Morte di Maria*: tutto con molte figurette convenzionali, vecchi dalla lunga barba raggiata, giovani dalla folta capigliatura, dagli occhi infossati.

Dopo quell'altare per Napoli, Benedetto da Maiano, nel 1490, fece in Santa Maria del Fiore il ritratto di Giotto entro un bel medaglione inghirlandato, e l'altro del musico Squarcialupi; nel 1491, una sepoltura di marmo nero e un tondo con una Madonna, in Santa Maria Novella, per Filippo

Fig. 465 — Firenze, Museo Nazionale.
Benedetto da Maiano: Frammento della Porta dell'Udienza di Palazzo Vecchio.
(Fotografia Alinari).

Fig. 465 — Faenza, Museo. Benedetto da Maiano. *San Giovannino*.
(Fotografia Alinari)

Strozzi il Vecchio. Di questo signore fiorentino è il busto rimasto per quattro secoli ad ornamento della nobile fami-

Fig. 467 — Napoli, Chiesa di Monteoliveto. Benedetto da Maiano: Altare. (Fotografia Alinari).

glia, venduto nel 1878 al Museo del Louvre, con quest'iscrizione: PHILIPPVS . STROZA . MATHEI . FILIVS. — BENEDICTVS .

DE MAIANO . FECIT. Il busto (fig. 468) risponde alla nota medaglia dello Strozzi, con piani ben determinati, tracciati con sicurezza, pieno di vita, ben più dell'imitazione in terracotta del Kaiser Friedrich's Museum, nella quale, pur conservandosi una generale simiglianza nell'effigie, se ne mutarono l'età, l'espressione che di ardita diviene cogitabonda, le proporzioni della testa divenuta più larga, col cranio meno elevato, con gli orecchi regolari e mal fatti, piantata sul collo più breve. Tutto è più molle ne' piani ondulati delle carni, ammaccati nella fronte; e si ricorse nella copia a metodi ignoti allo scultore, quello, ad esempio, di segnare la pelliccia nell' orlatura della sopraveste con sforacchiature; i capelli brevi non a ciocche lanceolate; le pieghe delle maniche con righe trasversali non rispondenti al cadere della sottoveste di damasco; e in generale si cadde in deficienze e materialità certo non proprie del robusto maestro.

Nel sepolcro di Filippo Strozzi, in Santa Maria Novella, la Vergine col Bambino sta dentro un clipeo ornato all'esterno da una ghirlanda di rose, nella zona interna da teste alate di cherubini. Quattro angioli si approssimano alla Divina, che sta in amoroso colloquio col Bambino, e profondamente adorano, non agili, ma gentili d'espressione, pieni di grazia e d'amore, degnissimi d'ornare la cappella frescata da Filippino Lippi. La composizione del tondo con la Vergine e il Bambino e con angioli attorno adoranti fu ripetuta da Benedetto nella chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, a Scarperia, e nell'alto dell'ancona marmorea della cappella intitolata a San Bartolo nella chiesa di Sant'Agostino, a San Gimignano (fig. 469). Come si vede, il motivo artistico di Antonio Rossellino nel sepolcro del Cardinal di Portogallo a San Miniato al Monte aveva avuto fortuna.

La cappella in onore del Beato Bartolo, prete Sangimignanese, fu eseguita da Benedetto tra il 1494 e il '95, in forma sempre più turgida e leziosa: le tre Virtù teologali entro le nicchie del dossale sono sempre più formose,

Fig. 468 — Parigi, Museó del Louvre. Benedetto da Maiano: Busto di Filippo Strozzi.
(Fotografia Alinari).

di tipo più sviluppato delle altre del pergamo di Santa Croce e delle figure della *Giustizia* nella porta dell'Udienza del Palazzo della Signoria e in una nicchia nel Collegio del Cambio a Perugia, nel tribunale intagliato e intarsiato dai fratelli del Tasso.

Benedetto lasciò anche il grandioso Crocifisso in legno nel Duomo di Firenze, una Madonna col Bambino e un *San*

Fig. 469 — San Gimignano, Sant'Agostino.
Benedetto da Maiano: Particolare dell'altare di San Bartolo.
(Fotografia Alinari)

Sebastiano nella chiesa della Misericordia in Firenze, in forma sempre più grande e piena. Nel grandeggiare cadde in convenzioni, perdette la sua forza naturale nella maturità gonfia e greve.[1] Morì nel 1497, e fu sepolto in San Lorenzo, presso al luogo ove giacevano le ossa di Donatello.

[1] Sono attribuite a Benedetto da Maiano tre Madonne, la prima nella Collezione Liechtenstein di Vienna, la seconda nel Kaiser Friedrich's Museum, la terza nella Collezione J. Simon di Berlino (nessuna appartiene al maestro); tre statuette di terracotta presso il Principe Liechtenstein, un *San Giovanni Evangelista*, la *Castità*, una *Santa*

* * *

Un altro seguace di Antonio Rossellino fu Matteo Civitali da Lucca,[1] nato nel 1435. Rispetto ai più raffinati scultori di Firenze fu un provinciale che provò a vestirsi di fiorentine eleganze, ricco e non signore, ricercato e non fine, misurato e non profondo. Vuolsi che la sua prima opera sia il medaglione di Pietro d'Avenza, sotto il portico della Cattedrale lucchese, scolpito nel 1457 ad imitazione di una medaglia del tempo. Ma l'attribuzione è incertissima; e la prima opera sicura dell' autore, eseguita a ben trentasei anni, è, pure in quella Cattedrale, la tomba di Pietro Noceto (fig. 470), corrispondente in molti particolari al monumento del Cardinal di Portogallo, ne' piedi del sepolcro scanalati e curvi terminanti a zampe leonine, nella decorazione del basamento, ecc. L'orrido teschio che Antonio Rossellino scolpiva nella base tra gigli e rose, qui guarda con le vuote occhiaie sotto il

---

Vergine (non hanno caratteri sufficienti per essere attribuite a B. da M.); la terracotta d'un angelo adorante nell'Accademia Carrara a Bergamo (trattasi d'un angiolo portacandelabro trasformato in angiolo orante, ricavato da quelli di San Domenico di Siena o dell'altare di Santa Fina a San Gimignano, molto sospetto); il tondo con la Madonna e il Bambino nel Museo del Louvre (il putto non ha il tipo di quelli del maestro); la Madonna presso il Duca di Montpensier a Bologna (senza corrispondenza con Benedetto da M.); lo stucco d'un'altra Madonna presso A v. Beckeralh di Berlino; la terracotta d'un'altra nel Victoria and Albert Museum (da escludersi dal novero delle opere di B. da M.). Si è molto discusso sul tempo a cui appartiene il marmo incompiuto, rappresentante la *Incoronazione d'un Imperatore*, esistente nel Museo Nazionale di Firenze. I documenti pubblicati da J. B. Supino (*L'Incoronazione di Ferdinando d'Aragona*, Firenze, 1903) lasciano ritenere, nonostante l'aspetto arcaistico, che il gruppo appena sbozzato sia di Benedetto da Maiano, unico frammento rimasto delle figure che l'artista fu incaricato verso il 1485 di scolpire, per disporle poi sull'arco di porta Capuana a Napoli.

[1] Bibliografia su Matteo Civitali:

Michele Ridolfi, *Ragionamento quarto sopra alcuni Monumenti di Belle Arti restaurati*, Lucca, 1844; Santo Varni, *Delle opere di Matteo Civitali scultore ed architetto lucchese...*; M. Ridolfi, *L'Arte in Lucca*, Lucca, 1882, Achille Neri, *Del Palazzo del Comune di Sarzana e di un'opera di Matteo Civitali, lettera al march. Giuseppe Campori*, Genova, 1876: Carlo Minutoli, *Di alcune opere di Belle Arti nella Metropolitana di Lucca*, Lucca, Giusti, 1876; Charles Yriarte, *Matteo Civitali* in *L'Art*, 1883; Schönfeld, *Matteo Civitali* in *Zeitschr. f. bild. Ksl.*, 1883; E. Ridolfi, *I discendenti di Matteo Civitali* in *Archivio stor. italiano*, serie IV, t. IV; Charles Yriarte, *Matteo Civitali*, Paris, Rothschild, 1886; E. Ridolfi, *I discendenti di M. C.* in *Arch. st. italiano*, 1890; Idem, *Nella inaugurazione della statua a Matteo Civitali*, Lucca, 1893; Supino, *I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa* in *Arch. stor. dell'A.*, VI, 6, 1893, pag. 422.

Fig. 470 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Sepolcro di Pietro Noceto.
(Fotografia Alinari).

letto del defunto; la Vergine, che sta nel clipeo infiorato nella lunetta della sepoltura di Pietro Noceto, non è in dolce colloquio col suo Bambino, ma tiene il figlio di Dio che innalza con la sinistra il globo crocesegnato; i gentili giovinetti, che Desiderio da Settignano pose di qua e di là dall'arco del monumento Marsuppini, sono qui sostituiti da due ragazzi impacciati, con le braccia strette ai fianchi. In alto, nella

Fig. 471 — Lucca, Museo. Matteo Civitali: L'*Annunciazione*.
(Fotografia Alinari).

lunetta, negli spazî triangolari, tra l'arco e il medaglione della Vergine, è il busto in bassorilievo di Pietro Noceto, segretario del cardinal Domenico Capranica, poi di Nicola Albergati, e infine scrittore apostolico; e, a riscontro, quello di suo figlio Nicola: le due immagini affrontate dei committenti messe lì, in luogo degli angioli, che ne' sepolcri di Rossellino e di Desiderio da Settignano trasportano il clipeo della Madre divina o le s'inchinano adoranti, sono un ripiego. Ritratti in profilo, entro i due triangoli curvilinei della lunetta, sem-

Fig. 472 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Angiolo del Ciborio del Sacramento.
(Fotografia Alinari).

Fig. 473 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Angiolo del Ciborio del Sacramento.
(Fotografia Alinari).

brano appiccicati a fatica negli angusti spazî: non sono oranti, nè Pietro Noceto è glorificato quale compagno di Tommaso di Sarzana, poi Niccolò V, e di Enea Piccolomini, poi Pio II. L'uno e l'altro rappresentano semplicemente gli ordinatori del sepolcro magnifico. Questo fu stimato da Antonio Rossellino, che, a sua volta, per ottenere il prezzo voluto per la tomba di Filippo Lazzari a Pistoia, chiamò ad arbitro Matteo Civitali. Tanto basta per ammettere non solo le affinità di stile ma anche i rapporti personali. Le affinità stilistiche sono evidenti nell'*Annunciazione* del Museo di Lucca (fig. 471), che si terrebbe opera del Rossellino stesso, se lo sforzo degli atteggiamenti, la ricercatezza, la leziosaggine non ne indicassero autore Matteo Civitali. Compiuto il sepolcro di Pietro Noceto, Matteo si obbligò di fare per Domenico Bertini l'altare del Sacramento, oggi distrutto, nella Cattedrale di Lucca. Vi lavorò intorno dal 1473 al '76 per compiacere quel suo mecenate, amico di Pietro Noceto, abbreviatore apostolico, segretario di Sisto IV, conte palatino, ecc.; ma oggi restano solo i due angioli già a destra e a sinistra del tabernacolo (fig. 472-473). Essi hanno forme grosse e molli, con i capelli non cadenti come inanellate ciocche di seta, ma come riccioli legnosi, traforati; le vesti sono pesanti e gravi, le ali non di penne e piume. Ma l'espressione dei due angioli rivolti in alto, adoranti, estasiati illumina il viso pieno, dà soavità e grazia. Così a quello della *Fede*, eseguita da Matteo per San Michele di Lucca, ora nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 474), simile agli angioli descritti, giovane sposa invocante gaudî di madre: le mani sono grosse con dita poco mobili, il collo è cilindrico, le guance son piene, la breve fronte è arcuata, e mancano i particolari dell'ultima finitura.

Dal 1475 al '78 Matteo Civitali attese a rifare il pavimento della nave e formare la balaustrata che separava questa dal coro, nella Cattedrale lucchese. Della balaustrata restano alcuni frammenti, collocati sui muri del santuario attuale dei Corpi Santi. Nel '77 si applicò all'arte, come

Fig. 474 — Firenze, Museo Nazionale. Matteo Civitali: La *Fede*. (Fotografia Alinari).

egli scrisse, « di fare libri in lettera di forma »; e due incunabuli della Biblioteca di Parma, usciti dal laboratorio dei fratelli Matteo e Bartolomeo Civitali, dimostrano l'attività del nostro artista come stampatore. Domenico Bertini, il protettore di Matteo che gli ottenne l'esenzione dai dazî per la carta da stampa e il trasporto de' libri, gli affidò, due anni dopo, l'esecuzione del proprio sepolcro nella crociera della Cattedrale di Lucca. Il busto dell'ordinatore in quella tomba è forte e degno di esser messo a pari con quello di Pietro Mellini di Benedetto da Maiano; ma come mensole stanno nel monumento quattro cranî. Lo spirito umanistico aveva messo in disparte i simboli della morte; eppure nè le speranze cristiane, nè l'umanistica filosofia tolsero a Matteo Civitali di collocare il sepolcro come in mezzo a un cimitero. Da per tutto egli vedeva sostituirsi ai lugubri segni la festa degli angioli, la pioggia de' fiori, l'oasi della pace e della beatitudine; ma di fantasia meno aperta e men viva, si attaccò all'idea della morte.

Lo scultore di poca levatura si manifesta anche nella *Madonna* detta *della Tosse* (fig. 475), seduta su uno scanno intagliato, in atto di premere al seno gonfio di latte il divin Bambino. Di grandezza naturale, in altorilievo, la Vergine è una nutrice matura d'anni, e Gesù un fanciullone che già potrebbe correre liberamente. Invano Matteo dette a Maria il nobilissimo seggio con ornamenti d'oro, e la inviluppò nell'ampio manto: la Madre di Dio rimane una balia sonnolenta, il fanciullo un grosso poppante. I lineamenti della Madonna sono di taglio crudo, le mani carnose, le pieghe del manto compresse sul corpo, infossate artificiosamente. Nè Matteo fu più felice nella rappresentazione del Redentore. Quello che eseguì per un'edicola nella sagrestia di Lammari presso Lucca, indicante con la sinistra il sangue che sgorga dalla ferita del costato e vien raccolto dalla destra in un calice, ha la testa cadaverica, con i muscoli tirati, le labbra semiaperte.

Un altro Cristo, nell'edicola di Segromigno presso Lucca, è rappresentato con il braccio sinistro in abbandono, con la destra che s'apre e lascia vedere la piaga del costato: *Vide,*

Fig. 475 — Lucca, Chiesa della Trinità. Matteo Civitali: *Madonna* detta *della Tosse.* (Fotografia Alinari).

Thomas, vide latus. Di altri due Redentori, l'uno, nel Museo Nazionale di Firenze, è prossimo a quello di Lammari; l'altro, nel Museo di Lucca (fig. 476), ha la corona de' capelli a traforo, i baffi e la barba arricciolati: s'affisa in alto coi

grandi occhi, le sopracciglia si stirano ad arco, le labbra si socchiudono, mostrano le fila dei denti. A furia di fare, scemava la forza dell'espressione e la grandezza del concetto. Negli altri *Cristi* Matteo ricorre al segno, alla mate-

Fig. 476 — Lucca, Museo, Matteo Civitali: Il Redentore (Fotografia Alinari).

rialità degli accessorî per esprimere il concetto. Come a Lammari nella lunetta dell'edicola mise in rassegna gli strumenti della Passione, così a Firenze, nel Redentore citato, fece che il flagello formato da grosse liste di cuoio indicasse le sofferenze del corpo e dell'anima dell'Uomo-Dio. Volendo esporre ai fedeli l'immagine di Cristo coi segni del supplizio

e della morte, gli fece cadere lunghe gocce di sangue dagli occhi immoti, senza luce, sotto le palpebre socchiuse. Ma invano cercò la vita con quegli sforzi esteriori.

Fig. 477 — Lucca, Duomo.
Matteo Civitali: *San Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

Dalla scultura Matteo Civitali passò nel 1481 all'architettura, erigendo, per commissione di Domenico Bertini, in San Martino di Lucca il tempietto per l'antico Crocefisso conosciuto sotto il nome di *Volto Santo,* tanto celebre che già fece designar Lucca dall' Alighieri come « la Città del Volto Santo ». Matteo si obbligò di fare « tutto ciò che parrà rechieda il debito dell'arte con tutto suo isforzo et ingegno »; e fece il tempio a pianta ottagonale, d'ordine composito, con una trabeazione sormontata da cupola divisa da dorati costoloni, coperta a squame dipinte a imitazione di maiolica. Sul fondo d'una delle arcate cieche sta la figura di *San Sebastiano* (fig. 477) con le mani legate all'albero del supplizio, giovanile, tondeggiante, liscio, tornito, senza la gagliardia e l'eroismo di quello del Rossellino.

Non era ancora compiuto l'elegante tempietto, che Niccolò di Noceto, figlio di Pietro, allogò al Civitali il monumento

Fig. 478 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Predella dell altare di San Regolo. (Fotografia Alinari).

di San Regolo. La base di esso formò la pala d'altare, con nicchie per i *Santi Regolo*, *Sebastiano* e *Giovan Battista*,

Fig. 479 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Predella dell'altare di San Regolo. (Fotografia Alinari).

e con la predella raffigurante il *Martirio* dei tre Santi a bassorilievo (fig. 478-479), e, nei pilastri d'angolo, i ritratti

del donatore e di suo figlio. Sulla cornice superiore poggiano quattro mensole che reggono la tavola su cui è deposto il sarcofago di San Regolo, davanti all'immagine della Vergine col Bambino e tra due giovanetti che si tengono a candelabri. Qui vediamo il modo di eseguire il bassorilievo ispirato all'esempio lasciato in Lucca da Jacopo della Quercia: le figure sono in due piani; quelle del primo, staccate con forti scuri dal fondo; ma tutte grasse, strette nelle maglie e ne' panni attillati, senza la facilità narrativa e la sculturale potenza del prototipo.

Dopo il 1485 l'artista fu chiamato a lavorare per l'Opera del Duomo di Pisa, ma degli altari che vi scolpì restano pochi frammenti di cornici, di fregi e di capitelli. Nel 1489 lavorò il sepolcro per il corpo di San Pellegrino dell'Alpe, che si conserva ancora, benchè spezzato in più parti, entro il santuario della montagna, ove accorrono d'estate i contadini del Modenese e di Toscana. Nel 1489 anche intese alla costruzione di un ponte sul Serchio e alle fortificazioni di Lucca. Nell'anno seguente, fece il sepolcro di San Romano per la chiesa omonima in Lucca, e sopra quello un Cristo simile a quello di Lammari e del Museo Nazionale di Firenze, con gli stessi capelli ondulati, lo stesso intreccio della corona di spine a mo' di ornati a corridietro. Nel 1494 fece il pulpito per la Cattedrale di Lucca, ripetendo ornamenti del tempietto del Volto Santo; nel '95, il disegno per una statua equestre di Carlo VIII che doveva essere collocata sul ponte di Pisa; nel '98, le pile dell'acquasanta per il Duomo di Lucca; nel 1500 portò a Sarzana la statua di *San Giorgio*, che più non esiste, ordinatagli dai Protettori del Banco di San Giorgio di Genova. In quest'anno circa cominciò la decorazione della cappella di San Giovanni nel Duomo genovese: le statue da lui poste entro le nicchie della cappella, *Adamo* invocante pietà dal cielo, *Eva* molle e opulenta coperta di pelli, *Isaia* con la barba raggiata. *Abacuc* con

la barba a traforo, ecc., mostrano la decadenza della maniera del Civitali,[1] morto nel 1501.[2]

Infaticabile lavoratore, gran pratico apportatore al secolo nuovo della stanchezza dell'arte ingioiellata quattrocentesca, tutto lustro e ornato, andò ripetendo le sue ciocche di fiori e frutta, le alate conchiglie, le mascherette coronate di palme, le teste paffutelle di cherubini. Il soffio della vita non scompose i suoi schemi, le sue formule, le sue belle stampe; e l'arte sua perdette la limpidezza, la freschezza, la rapidità del moto, come l'acqua d'una chiara fonte che lascia di gorgogliare e stagna nella valle.

* * *

Nello stesso anno in cui nacque il Civitali, vide la luce Andrea di Michele di Francesco de' Cioni, che fu detto poi il Verrocchio,[3] per essere stato nella prima giovinezza da

---

[1] Tre statue nel lato destro sono del Civitali, una del Sansovino; tre nel lato sinistro, e una del Sansovino: due medaglioni nella volta (*San Luca* e *San Giovanni*) sono pure del Civitali, gli altri due del Sansovino.

[2] In Inghilterra, nel Victoria and Albert Museum, è del Civitali un fregio col ritratto di un vecchio tra due candelabri, parte di tomba disfatta nel Duomo di Lucca (n. 5899-'59).

[3] Bibliografia recente sul Verrocchio:

SEMPER, *Andrea del Verrocchio*, Leipzig, 1878; BODE, *Bildwerke der Andrea del V.* in *Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, 1882; ULMANN, *Il modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento* in *Archivio storico dell'Arte*, 1894; A. VENTURI, *Documento relativo al Verrocchio* in *Arch. storico dell'Arte*, 1894; CORNEL V. FABRICZY, *Andrea del Verrocchio ai servizî de' Medici* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1895; SCOGNAMIGLIO, *Nuovi documenti su Leonardo da Vinci* (e il Verrocchio) in *Arch. storico dell'Arte*, 1896; GRONAU, *Das sogennante Skizzenbuch des Verrocchio* in *Jahrb. d. K. preuss. Ksts.*, 1896; MACKOWSKY, *Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1896; DUBOUSSET, *Un dernier mot a propos du « Colleoni » de Verrocchio* in *Gazette des BB. AA.*, 1898; TUMIATI, *Opus Andreae* in *L'Arte*, 1898; ALFREDO CHITI, *Andrea del Verrocchio in Pistoia* in *Bull. stor. pistoiese*, I, 1899; BODE, *Verrocchio und das Altarbild der Sacramentskapelle in Dom zu Pistoia* in *Rep. f. Kstw.*, 1899; MACKOWSKY, *Neues über Verrocchio* in *Sitzungbericht der Berliner Kunstgeschichtl. Gesellsch.*, I, 1900; IDEM, *Verrocchio* in *Künstler-Monographien*, 1901; G. GRONAU, *Andrea del Verrocchio* in *Das Museum*, I; W. BODE, *Die Madonnendarstellung bei Verrocchio und den Bildhauern der Hochrenaissance* in *Idem*, VI; G. GRONAU, *Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, XVII; SCHOTTMÜLLER, *Zwei Grabmäler der Renaissance u. ihre antiken Vorbilder* in *Rep. f. Kstw.* XXV; C. V. FABRICZY, recensione del libro del Mackowsky in *Archivio storico italiano*, XXIX, V serie, 1902; A. VENTURI, *Un bronzo del Verrocchio* in *L'Arte*, 1902; CRUTTWELL, *Verrocchio*, London, 1904; GAMBA, *Una terracotta del Verrocchio a Careggi* in *L'Arte*, 1904; C. V. FABRICZY, *Neues zum Werke A. Verrocchio's* in *Rep. f. Kstw.*, 1904; M. CRUTTWELL, *Tre documenti sul Verrocchio* in *L'Arte*, 1904; IDEM, *Un disegno del Verrocchio per la « Fede » nella Mercatanzia di Firenze* in *Rassegna d'Arte*, V, pag. 8-11; REYMOND, *Verrocchio*, Paris, 1906 (*Les maîtres de l'Art*).

Giuliano Verrocchi orefice. Dalla bottega di questi passò a lavorare con Donatello, del quale egli finì il lavabo nella sagrestia di San Lorenzo, con la decorazione rifuggente dai ricami marmorei, di rilievo gagliardo, con teste leonine e chimere. Nell'aprile del 1461 gli Operai del Duomo di Orvieto lo invitarono a presentare un disegno, in concorrenza con Desiderio da Settignano, Giuliano da Maiano e Giovanni di Francesco Cini da Siena, per un'edicola da erigersi in quel Duomo dedicata alla *Madonna* detta *della Tavola*;[1] ma non gli arrise la sorte, perchè gli Orvietani non sapevano ribellarsi mai del tutto alle tradizioni artistiche senesi, a una specie di soggezione alla madre Siena; e la vittoria di fatti, a quanto pare, fu del capomaestro del Duomo, di Giovanni di Meuccio senese. Morto Donatello, il Verrocchio prese il posto da lui tenuto presso la famiglia medicea. Nel 1467 fu chiesto di consiglio per la palla della cupola di Santa Maria del Fiore;[2] iniziò il gruppo di *Cristo e San Tommaso* per Orsanmichele, compiuto soltanto nel 1483; finì la tomba di Cosimo de' Medici « Padre della Patria », ne' sotterranei di San Lorenzo. Poi, tra la sagrestia della stessa chiesa e la cappella dei Santi Cosmo e Damiano, l'anno 1472 collocò la sepoltura di Pietro Giovanni de' Medici: quando essa si scoprì, leggesi in un antico ricordo, « il popolo, quasi fosse chiamato a vedere una meraviglia del mondo, vi concorse tutto (*sic*) Firenze ». Nella sepoltura, dice il Vasari, « è una cassa di porfido, retta da quattro cantonate di bronzo, con girari di foglie molto ben lavorate e finite con diligenza grandissima. La sepoltura è collocata nell'apertura d'una finestra, e posta sopra un basamento che divide la cappella del Sacramento dalla sagrestia vecchia. E sopra la cassa, per ripieno della apertura insino alla vôlta, fece una grata a mandorle di cordoni di bronzo naturalis-

[1] Fumi, *Ricordi di un oratorio del secolo XV nel Duomo d'Orvieto* in *Archivio storico dell'Arte*, IV, pag 47 e seg.

[2] Guasti, op. cit., e C. v. Fabriczy nel cit. *Archivio stor. dell'Arte*, 1895, pag. 174.

simi, con ornamenti in certi luoghi d'alcuni festoni ed altre belle fantasie ».

Circa a quel tempo il Verrocchio eseguì il *Davide* in bronzo, ora nel Museo Nazionale di Firenze, ceduto nel 1476 da Lorenzo e Giuliano de' Medici agli Operai di Palazzo Vecchio, che lo collocarono su marmoreo basamento,[1] nel ripiano da cui si entra nella sala dell'Orologio. Nella statua (fig. 480), si vede la differenza di stile tra il Verrocchio e Donatello: questi eleva come sopra un trofeo il giovinetto ignudo, coperto il capo d'elmo e di corone, coi bei capelli ondeggianti sugli omeri; quegli lo fa vestito di tunica, scoperto il capo dalla folta capigliatura a grossi riccioli, e gli mette semplicemente ai piedi la mozzata testa del gigante Golìa. Il primo fa David che punta con la destra tranquillamente la spada sulla testa del vinto e pone la sinistra su un fianco in atto di riposo; il secondo gli fa stringere con una mano l'affilata daga ancora in atto di minaccia o di offesa, e puntare l'altra fortemente al fianco. Donatello idealizzò il biblico pastorello, e ne fece un Apollo guerriero; Verrocchio tratteggiò un giovane soldato di ventura, avvezzo ai pericoli, alla vita de' campi, a mettere a prova i suoi muscoli d'acciaio.

È probabile che per la villa di Careggi, poco dopo il 1469, anno in cui la ereditò Lorenzo il Magnifico, Andrea eseguisse il fanciullo alato, ora nella corte di Palazzo Vecchio,[2] quel vivacissimo genietto che si slancia al volo stringendo tra le braccia al petto il delfino che si dibatte per sgusciar via, mentre l'acqua gli zampilla fuor dalle nari (fig. 481). Stava sopra una fonte nella villa medicea, sopra una pila adorna di tre teste di bronzo e di quattro « bocche di lione in marmo ».[3]

---

[1] Il basamento si vede tuttora; vi sta sopra un busto del granduca Ferdinando I.

[2] Per la villa Careggi fece anche la terracotta pubblicata dal Gamba (op. cit.) rappresentante la *Resurrezione*, opera primitiva del Verrocchio, eseguita quando, come ben dice quell'A., il maestro non aveva ancora interamente affermata la propria individualità.

[3] Cornel v. Fabriczy, op. suddetta, pag. 169, suppone che tre mascheroncini di

Fig. 480 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Verrocchio: *Davide*.
(Fotografia Alinari).

Il Verrocchio, pittore e scultore al servizio di Lorenzo de' Medici, restaurò il torso di un *Marsia* in marmo rosso, decorò un'altra fonte di villa Careggi, e racconciò busti che stavano sulle porte delle logge del palazzo mediceo, ritrasse Lucrezia de' Donati, in onor della quale Lorenzo il Magnifico apparecchiò l'anno 1469 la celebre giostra decantata dal Pulci. E per lei il Verrocchio fece lo stendardo di Lorenzo, dipingendovi Lucrezia Donati sotto il sole e un arcobaleno, con veste azzurra sparsa di fiori d'oro in atto d'intessere una ghirlanda di lauro.[1] Così per la giostra di Giuliano de' Medici nel 1475, in onore di Simonetta Cattaneo, il Verrocchio dipinse uno stendardo « con uno spiritello », e fece figurette d'argento ne' cimieri degli elmetti.[2] Nè per feste pubbliche, di quelle ad esempio ordinate nel 1471 all'arrivo in Firenze del duca Galeazzo Maria Sforza e di Bona di Savoia, mancò l'opera del maestro prediletto da Lorenzo de' Medici, del successore di Donatello;[3] nè mancò pure nell'eseguire maschere carnevalesche.[4]

Dal 1475 in poi l'artista lascia di servire a' desiderî e anche a' capricci dei Medici, e par che si dia tutto ad un lavoro intenso. Morta in Roma sopra parto nel settembre 1477 Francesca di Luca Pitti, moglie di Giovanni Tornabuoni, questi ne commise al Verrocchio la sepoltura, che, secondo il Vasari, fu posta in Santa Maria sopra Minerva a Roma,

leone, nell'orlo della pila marmorea di Palazzo Vecchio, siano stati tolti dal Tadda dalla fontana di Careggi e usati nella nuova, ciò ch'è difficile ammettere, pensando alla proporzione che sulle quattro facce della pila verosimilmente avevano le quattro teste leonine.

[1] FANFANI, *Ricordo di una giostra fatta in Firenze il 7 febbraio 1468 sulla piazza di Santa Croce* (*Borghini*, II, pag. 475).

[2] G. POGGI, *La giostra medicea del 1475 e la « Pallade » del Botticelli* in *L'Arte*, 1902, pag. 71.

[3] Cfr. elenco di lavori forniti dal Verrocchio alla famiglia Medicea, pubblicato prima dal SEMPER ne' *Jahrbücher für Kstw.*, I, pag. 369, poi dal VON FABRICZY nell'opera suddetta.

[4] CORNEL V. FABRICZY, leggendo nell'elenco suddetto *venti maschere ritratte al naturale*, suppose fossero stampe di ritratti di defunti parenti e amici della casa Medici. E non è detto . ritratte dal naturale! Trattavasi di vere maschere sceniche carnavalesche in uso a quel tempo. Ad esempio, in una lettera di Eleonora d'Aragona al figlio Ippolito (Archivio di Stato Estense, 13 gennaio 1489) parlasi di maschere guarnite di capigliatura, di barba, di sopracciglia!

Fig. 481 — Firenze, Palazzo Vecchio. Andrea Verrocchio: Genietto sulla fonte.
(Fotografia Alinari).

e invece non fu probabilmente eretta mai in questa città,[1] trovandosi nel Museo Nazionale di Firenze i due bassorilievi che ornarono la fronte del sarcofago, e a Parigi, provenienti dicesi da Firenze, nella Collezione André, quattro *Virtù* che ornarono probabilmente la base (fig. 482). Uno de' bassorilievi rappresenta Giovanni Tornabuoni che riceve ad un tempo la notizia della morte della moglie e della nascita del figliuolo; il secondo, la morte di Francesca Tornabuoni. Andrea figurò le due scene familiari nel suo proprio tempo: la Tornabuoni, dato alla luce il figlio, si ripiega sul letto, esanime, sostenuta dalle comari, e intanto altre donne accorrono, gridano, si disperano: ne arriva una a destra, coi capelli e le vesti al vento, e sembra Maddalena che si approssimi alla salma di Cristo; piangono le altre, e una, seduta a terra presso il letto, si tiene con le mani il capo, formando un contrasto con la donna, pure seduta a terra, che tiene nel grembo il neonato in fasce. Nell'altro bassorilievo, ecco il Tornabuoni che arriva e guarda, giungendo e stringendo le mani, il suo bambino presentato da una vecchia comare: le donne attorno torcono gli sguardi, piegano la testa, sentendo lo straziante conflitto della gioia e del dolore, della vita e della morte; Giovanni Tornabuoni guarda il neonato che raccoglie lo spirito materno, il lascito della povera moglie. In questi bassorilievi il Verrocchio appare sotto un aspetto nuovo, ribelle alle tradizioni dell'antico, intento a rappresentarci la realtà della vita, la commedia umana. Nella forma lo diremmo un barocco del Quattrocento, se la pesantezza non fosse attenuata dalla ricerca scrupolosa del particolare e della sincerità dell'espressione. Più barocco sembra nelle quattro *Virtù* della Raccolta André, coperte da grossi panni: la *Fede* col calice, la *Speranza* col capo alato e le mani giunte verso l'alto, la *Carità* con la cornucopia e il vaso fiam-

[1] A. Reumont in *Giornale d'Erudizione Artistica*, 1873, pag. 167: E. Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci* in *Arch. stor. ital.*, serie V, t. VI, 1890.

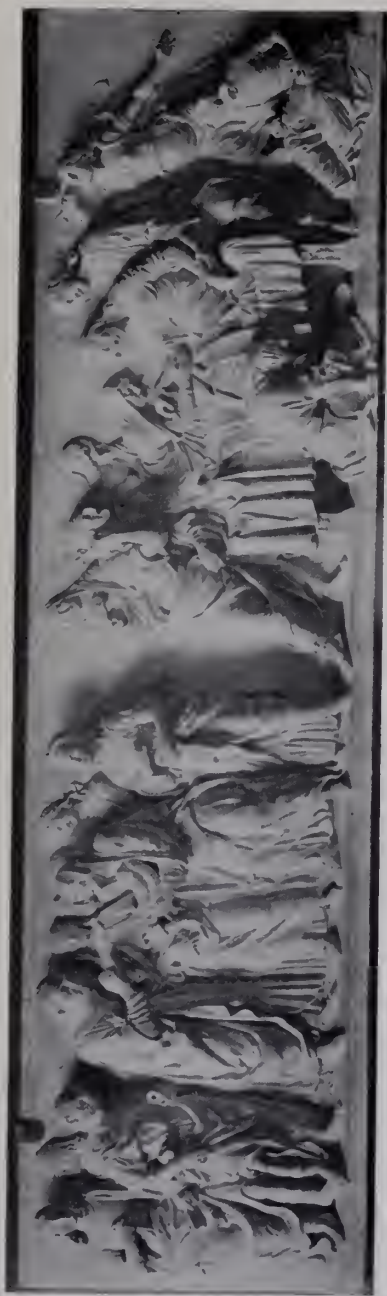



Fig. 482 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Verrocchio: Bassorilievo del sepolcro di Francesca Tornabuoni.
(Fotografia Alinari).

mante, la *Giustizia* con le bilance e una spada. [1] I grossi panni sono però agitati perchè si adattino al corpo, e formano insenature, avvallamenti, rigonfiamenti molteplici.

Anche nel gruppo di *Cristo e San Tommaso*, finito nel 1480 e posto l'anno 1483 nel tabernacolo eseguito da Donatello per San Ludovico, sono drappeggiamenti complicati delle stoffe soppannate, spezzati, addentrantisi ne' modi più varii, con grande esattezza, in ogni costola di piega, in ogni conca, in ogni linea. Nel gruppo si vede il prototipo del Cristo e degli Apostoli di Leonardo. La mano di Gesù, alzata sull'incredulo Tommaso, ha una tensione significantissima, e l'altra che scosta il panno della tunica dalla ferita ha i muscoli tirati con isforzo. Non solo in quelle mani parlanti il Verrocchio espresse l'inquietudine per il dubbio dell'Apostolo, ma anche nella testa del Salvatore che socchiude mestamente gli occhi, mentre Tommaso fissa l'aperta ferita del costato. Sono tipi di grandezza nuova, senza le qualità eleganti d'altri contemporanei, ma per gravità solenni, per sapienza di ricerche profondi, iconograficamente nuovi.

Mentre lavorava al gruppo d'Orsanmichele, Andrea finì nel 1480 la storia della *Decollazione del Battista* per il dossale del Battistero di Firenze. [2] Si citano del rilievo due modelletti di figure in casa Rothschild a Parigi, uno maggiore pubblicato dall'Ulmann. [3] Questi nota come la posizione del paggio che tiene il bacile sia più naturale e libera di quel che si veda nel rilievo, ma qui egli gira il corpo intorno al proprio asse, come se stesse per perdere l'equilibrio alla orrida vista. Nel dorso e nelle gambe del carnefice l'Ulmann notò la bella modellatura, e la mano provetta del maestro in ogni tocco della stecca sull'argilla, e il piantar forte a terra della figura. Il Verrocchio invece cerca non *magna tranquillitas*, ma la istantaneità del movimento nel carnefice

---

[1] E. Müntz in *Gazette des Beaux-Arts*, 1° ott. 1891, pag. 277.

[2] I documenti relativi all'allogazione fatta nel 1478 della storia per il dossale al Verrocchio si leggono nel *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, 1904.

[3] Ulmann, in *Archivio storico dell'Arte* cit., 1894.

che sta per decollare il Battista, e prende con tanto slancio la forza per il colpo, che tutta la parte destra del corpo violentemente tesa attrae e squilibra la sinistra. Osserva infine l'Ulmann la differente posizione del cavaliere che sta all'estremità a destra; ma nel preteso modello è insignificante, e nel rilievo avanza a gran passi concitato, come per dare un ordine. Il rilievo è d'una potenza tragica non compresa certo nella terracotta dell'imitatore grossolano;[1] e serve grandemente a riconoscere le opere non degne, attribuite al maestro, tanto per la sobrietà della decorazione, quanto per lo studio anatomico profondo che traspare finanche sotto le corazzine degli armigeri nella *Decollazione*. Escludiamo quindi dal novero delle sue opere il busto in terracotta di Giuliano de' Medici, nella Collezione Dreyfus,[2] l'altro di Lorenzo il Magnifico, nella Raccolta Quincy A. Shaw di Boston,[3] il terzo di donna, nella Collezione Foulc di Parigi,[4] e molte altre terrecotte sparse in Europa e in America.[5]

---

[1] Ci siamo trattenuti nel confronto, perchè molte terrecotte, state spacciate come opera del Verrocchio, sono fatica di moderni falsari.

[2] La testa formata come dentro un uovo non risponde al tipo di Giuliano de' Medici; la corazza ha ornamenti non proprî di armature, frange di pelo barocche nelle attaccature degli spallacci e de' bracciali; la testa di Medusa è divenuta, per l'ignoranza del contraffattore, quella di un uomo non anguicrinito; il trifoglio, sull'anello delle ali del *Meduso*, è barocco; la massa dei capelli ha particolari confusi.

[3] Proviene probabilmente dalla stessa bottega di contraffattore, per la testa ovoidale, per il grosso collo cilindrico, per la materialità della fattura, per la manchevole somiglianza coi ritratti di Lorenzo.

[4] È una misera, insignificante figura di massaia, fanciullescamente eseguita in alcune parti, ad esempio, ne' fitti tratteggini paralleli della gonna.

[5] Non ammettiamo: i due angioli per il monumento del Cardinal Fortegnerri, nel Museo del Louvre (non tengono la mandorla, ma nubi; le ali sono troppo distese; il nastro dell'uno è pesante, di lunghezza interminabile, quale non si vede negli angioli del Verrocchio, che non hanno quegli svolazzi di nastri; le nubi, che nell'opera del maestro a Pistoia sono semplici fascetti sotto a' piedi degli angioli, si stendono per il campo ne' bozzetti del Louvre; l'uno degli angioli ha tipo ghirlandaiesco non proprio di quelli del Verrocchio); il putto in terracotta sopra un globo, nella Collezione Dreyfus (posteriore al Verrocchio); il modello per il monumento del Cardinal Fortegnerri, nel Victoria and Albert Museum (ricostruzione moderna del sepolcro; la figura inginocchiata orante del Cardinale ha un movimento secentesco che non si trova neppure in quella esistente nell'Istituto Forteguerri di Pistoia eseguito sul modello del Verrocchio dal Lorenzetti); due putti giacenti, nel Kaiser Friedrich's Museum, n. 96 e 97 (scontorti, secenteschi); Madonna col Bambino, nel Victoria and Albert Museum, proveniente dalla Collezione Gigli Campana, n. 7576-1861 (mal costruite le pieghe, male eseguite le estremità. mal disegnato tutto); Cristo in croce, ibidem, 7571-1861, ecc.

Fig. 483 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Verrocchio: Madonna col Bambino
(Fotografia Alinari).

Fig. 484 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Verrocchio: Madonna col Bambino.
(Fotografia Alinari).

La terracotta, che può servire d'esempio del fare proprio del Verrocchio, è quella della Madonna di Santa Maria Nuova di Firenze, ora nel Museo Nazionale (fig. 483), così piena di vita al paragone della Madonna in marmo dello stesso Museo e dello stesso autore (fig. 484): in questa, più anticamente eseguita, il Bambino non spiega la infantile e gaia natura, e nelle delicate pieghe della Madonna manca la fedeltà delle altre della terracotta, è semplificata la profonda, potentissima imitazione d'ogni particolare de' drappeggiamenti larghi e abbondanti. E per i busti veri e propri del maestro valga l'esempio di quello della nobilissima dama, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 485), che ci prepara al sorriso della Gioconda. Il busto, fattosi più ampio, comprende anche le braccia, e son messe così in evidenza le belle mani dalle dita affusolate, dalla pelle sottile, aggraziate nel movimento; la veste serica si adatta dolcemente alle forme; la testa ha riccioli che sembrano una ghirlanda di fiori intorno al volto.

Nel 1477 era stato allogato al Verrocchio il monumento del Cardinal Forteguerri a Pistoia, solo nel luglio 1483 « in buona parte tratto a fine »; [1] ma, appunto in quel tempo, l'artista avendo dato mano alla statua equestre del Colleoni, il lavoro fu interrotto, così che dell'opera resta Dio Padre benedicente in una mandorla, con gli angioli che la reggono, la *Fede* e la *Speranza* assistenti il Cardinal Forteguerri, figura eseguita dal Lorenzetti, insieme con la figura della *Carità*. Anche i due putti che tengono la targa con l'iscrizione derivano dal Verrocchio; ma tutto oggi è chiuso in una barocca inquadratura del Settecento, e guasto nell'effetto per la sostituzione d'un busto del Cardinale alla statua del Lorenzetti e della sottopostavi urna funeraria. In ogni modo, è opera in gran parte degli aiuti di bottega,

[1] ALFREDO CHITI in *Bull. storico pistoiese* cit., 1899, pag. 45-46. Sul monumento Forteguerri cfr. G. BEANI, *Le notizie storiche su Niccolò Forteguerri Cardinale di Teano*, Pistoia, 1891: GAYE, *Carteggio* cit., I, pag. 256-259.

che lo studio de' modelli del maestro ingrevirono in convenzionalità, nelle figure dai moltiplicati e aggirati piegoni.

Fig. 485 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Verrocchio: Ritratto di dama fiorentina. (Fotografia Alinari).

Urgeva il monumento del Colleoni, monumento della gloria del Verrocchio. Nel 1481 egli si preparava a recarsi a Venezia per eseguirlo, e nel luglio di quell'anno fece pre-

gare Ercole I d'Este a non fargli pagare la gabella per il transito « de uno cavallo naturale de stracie che è bella fantasia ». Portato il modello a Venezia, il Verrocchio stava per gettarlo in bronzo, quando la Serenissima decretò, secondo il Vasari, « che Vellano da Padova facesse la figura ed Andrea il cavallo. La qual cosa avendo inteso Andrea, spezzato che ebbe al suo modello le gambe e la testa, tutto sdegnato se ne tornò, senza far motto, a Firenze ». Ma nell'anno 1485 riprese l'opera, lasciando in questa città a Lorenzo di Credi suo creato « tutto il maneggio ed amministrazione delle sue entrate e de' negozî e parimenti tutti i disegni, rilievi, pitture e masserizie dell'arte ».

Formando la statua equestre di Bartolomeo Colleoni (fig. 486) il Verrocchio non rappresentò il condottiero a capo scoperto, non ne ornò l'armatura all'imperiale: semplice, superbo, potente, questi punta i piedi nelle staffe e avanza minaccioso. Coperto il capo d'un casco che contorna di spigoli acuti il volto fierissimo, il rude guerriero corruga le folte sopracciglia che ombreggiano gli occhi lampeggianti. Ha della natura del ferro che lo copre, del corvo che batte le ali sui campi della battaglia e della morte. Non è la immagine trionfante dell'Hackwood o di Nicola da Tolentino, quale dipinsero Andrea del Castagno e Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore; non è l'eroe romano risorto, glorificato da Donatello nella Piazza del Santo a Padova, bensì il condottiero che sfida i pericoli, spavento de' suoi, terrore dei nemici. Il cavallo che lo porta non è altrettanto semplice: è un cavallo di parata, un palafreno superbo, con ricchi fornimenti. L'energia del movimento contrasta con l'arricciata criniera, l'ornata gualdrappa, i fornimenti da festa; ma nella cinghia che passa sotto il ventre leggesi il nome dell'autore, chiamato poi Alessandro dal Cavallo: ALEXANDER LEOPARDVS V(ENETVS) F. OPVS. Questi si attenne forse in generale al modello del Verrocchio, ma lo ridusse a destriero da torneo apportandovi le modificazioni che gli sembrarono proprie a dare

Fig. 486 — Venezia, Piazza dei Santi Giovanni e Paolo.
Andrea Verrocchio: Statua del Colleoni. — (Fotografia Alinari).

solennità e ricchezza al monumento. Il modello era stato cominciato dal Verrocchio, che, nel 1488, in fin di vita, supplicò nel testamento la Serenissima a permettere che lo compisse il proprio discepolo, Lorenzo di Credi; questi però, non essendosi il Senato veneziano curato della supplica del grande artista, ebbe solo il pietoso ufficio di trasportarne la salma da Venezia a Firenze. A cinquantasei anni si spense il maestro dell'uomo più augusto che mai sia apparso nei campi dell'arte, Leonardo da Vinci. Al confronto di lui, il Verrocchio ci richiama il Centauro che educa Apollo. La forza plastica del Verrocchio si trasfuse in Leonardo, nobilitandosi, divinizzandosi, assorgendo alla più completa personificazione del genio.

* * *

Tra i discepoli del Verrocchio, il Vasari, dopo Leonardo da Vinci, rammenta Pietro Perugino, Nanni Grosso, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone fiesolano, Agnolo di Polo de' Vetri. Di Nanni Grosso rimane solo il ricordo del suo carattere bizzarro, lasciatoci dal Vasari;[1] di Francesco di Simone diremo in seguito; di Agnolo di Polo, figlio di Polo d'Angelo de' Vetri e fratello del medaglista e intagliatore di gemme Domenico di Polo, sappiamo che alla morte del Verrocchio era diciottenne, più un garzone della bottega che un allievo.[2] Lo troviamo nel 1495 a Pistoia, intento ad eseguire per un tabernacolo nell'oratorio dello Spedale della Morte una *Santa Maria Maddalena*, che racconciò nel '98 perchè tutta rotta, e di bel nuovo nell'anno 1500, trovandosi l'immagine « in pezzi allo Spidale della Morte ». Può darsi che casi fortuiti portassero alla rottura della statuetta, ma anche che l'artista nel cuocere la terra non avesse le cure dovute, e che sia giusta l'accusa mossagli dal Va-

[1] Ed. cit., III, pag. 370.

[2] Peleo Bacci, *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio* in *Rivista d'Arte*, 1905, nell'anno III, n. 9.

sari di non aver « voluto attendere all'arte da senno ».[1] La *Maddalena* si sarà spezzata infine per sempre. In sua vece, rimane a Pistoia nel Liceo Forteguerri il busto d'un *Redentore*, allogato all'artefice nel 1498 dagli ufficiali della Sapienza. Comprende anche le braccia, secondo l'ingrandimento de' busti voluto dal Verrocchio; la testa è eretta con grossi riccioloni, di fattura sommaria; la tunica a grosse scanalature, la manica sinistra con le infossature dall'alto alternate con quelle che salgono dal basso. Si dimostra con ciò un praticone manierato e decadente.[2]

Della bottega del Verrocchio si hanno molteplici saggi: un primo di terracotta con invetriatura nella sagrestia di Santa Croce in Firenze, rappresentante una Madonna col Bambino, studiato sull'esemplare in marmo del maestro nel Museo Nazionale; un secondo in marmo nel Kaiser Friedrich's Museum, consistente in una tabella marmorea col monogramma di San Bernardino in un tondo tenuto da due angioli seduti a terra; un terzo, nello stesso Museo, di una *Maddalena* inginocchiata ed orante, appartenente a maestro senese; un quarto, nel palazzo comunale di Pistoia, con due genî reggenti lo stemma cittadino; un quinto di una Madonna col Bambino, nel Museo Nazionale di Firenze, vicina per il modo di fare a Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole;[3] un sesto di un'altra Madonna, già nell'Ospedale di San Giacomo in Roma, ora in quello di Santo Spirito, segnata: OPVS ANDREAE.

---

[1] Ed. cit., III, pag. 391.

[2] Potrebbe appartenergli il busto d'un giovane nel Kaiser Friedrich's Museum (n. 103), simile ad altro del Victoria and Albert Museum di Londra (tav. 460 nei *Denkmäler* cit.), ma dubitiamo dell'autenticità dell'uno e dell'altro, specialmente del primo.

[3] Dovremmo citare altre opere attribuite alla scuola del Verrocchio o anche a lui stesso, tali la *Deposizione* in terracotta del Museo di Berlino (sospetto per la *cifra* delle pieghe e le estremità mal fatte delle figure), il *San Girolamo* del Victoria and Albert Museum, la Madonna col Bambino in istucco colorato del Kaiser Friedrich's Museum, *Endimione* (?) dormiente nello stesso, un pupazzetto d'un *Davide* in idem, la *Maddalena* in un ovato nel Victoria and Albert Museum, ecc.; ma sull'autenticità di esse avendo dubbî e incertezze grandissime, e non dubitando del resto che alla mano del Verrocchio non appartengano, passiamo oltre.

* * *

Francesco di Simone [1] nel 1463 fece una cornice a un Crocifisso del Capitolo della Badia di Fiesole, e due porte che dalla chiesa mettono nelle sagrestie vecchia e nuova; nel 1469 scolpì in Firenze la lapide marmorea per la sepoltura di Saracino Pucci, nella sua cappella ai Servi; nel '72 eseguì il sepolcro marmoreo per il corpo di Lemmo Balducci, nello spedale di San Matteo a Firenze; nel '77, il monumento del giureconsulto Alessandro Tartagni imolese, per San Domenico di Bologna; nell'80 lavorò « i bassorilievi per il nascimento delle finestre aperte nelle cappelle sottoposte ai campanili di San Petronio »; nell'83 intagliò ornamenti per la facciata della Cattedrale di Prato; nell'87, un ciborio per l'altar maggiore della stessa chiesa; nel '90 presentò un disegno al memorabile concorso bandito da Lorenzo il Magnifico per la facciata di Santa Maria del Fiore; nel '93, a dì 23 marzo, morì e fu sepolto in San Pier Maggiore.

I criterî stilistici ci permettono tuttavia di seguire l'artista lungo la sua vita operosa. Prendiamo per punto di partenza il monumento Tartagni in S. Domenico di Bologna (fig. 487-488); l'influsso del Verrocchio è evidente nelle figure delle Virtù, una delle quali ritrae la *Speranza* del monumento di Francesca Tornabuoni, ora nella Collezione André a Parigi; e lo studio della tomba del Marsuppini, di Desiderio da Settignano, è del pari manifesto. Francesco di Simone tende a imbarocchire i prototipi, a sopraccaricare gli ornati; e nella deco-

---

[1] Bibliografia su Francesco di Simone Ferrucci: ARGNANI, *Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo*, Firenze, 1886; C. v. FABRICZY, *Scultura donatellesca a Solarolo* in *Arch. stor. dell'arte*, I, 1888; ADOLFO VENTURI, *Francesco di Simone fiesolano* in *idem*, V, 1892; MARRAI, *La sepoltura di Lemmo Balducci in Firenze* in *Arte e Storia*, XIII, 1894; C. v. FABRICZY, *Ein wiederaufgefundens Werk von Francesco di S. F.* in *Rep. f. Kstw.*, 1894, pag. 334; CALZINI, *Franc. di S. F. a Forlì* in *Miscellanea d'Arte*, I; BEDESCHI, *Tre sculture di Fr. di S.* in *L'Arte*, III, 1900; C. DE FABRICZY, *Tre sculture di Fr. di S. da Fiesole* in *Idem*, IV, 1901, pag. 58; URBINI, *Il tabernacolo dell'olio santo nella chiesa di S. M. di Monteluce* in *Id.*, 1903, pag. 399.

Fig. 487 — Bologna, San Domenico.
Francesco di Simone Ferrucci: Monumento Tartagni.
(Fotografia Alinari).

Fig. 488 — Bologna, San Domenico. Francesco di Simone Ferrucci: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Alinari).

razione ripete una piccola particolarità costantemente, la palmetta a lobi che sembran fave, sparsa da per tutto, nei capitelli dei pilastri, nei vasi a stiacciato dei pilastri medesimi, ecc. Tale particolarità si mostra a iosa in un monumento che fu giudicato d'un abile successore di Desiderio, anche di Benedetto da Maiano; ed è quello di Barbara Manfredi (fig. 489), nella chiesa di San Biagio in Forlì. Vi è lo stesso tondo della Vergine nella lunetta del monumento, come nell'altra di quello Tartagni, la stessa finezza decorativa, le palme a fave nelle cornici, nel fregio, nei capitelli, ne' pilastri, ne' peducci del sarcofago, in ogni parte. Il sepolcro di Barbara Manfredi, eseguito parecchi anni prima dell'altro dedicato alla memoria del Tartagni, meno abbonda di ornamenti: molti festoni di quercia e d'alloro, con nastri a solchi diritti; ne' pilastri, ornati svolgentisi da un vaso sottilmente scolpito, con foglie pizzettate, fave e fave, e rosoncini di cinque foglie alla fine de' girari; ne' putti duramente intagliati sulla faccia del sarcofago, le ali sembran fatte non di penne, ma d'altre fave, e persino nelle dita di Barbara Manfredi conserte sul petto sembrano chiudersi baccelli (fig. 490). Nella tomba l'artista s'attenne al tipo di quella del Bruni di Bernardo Rossellino, e dispose sotto il corpo giacente della defunta il sarcofago rettangolare, con due genietti nella faccia anteriore svolgenti la pergamena con l'iscrizione commemorativa. Bernardo Rossellino nelle aquile che reggono il letto sepolcrale, nelle zampe leonine del sarcofago, nelle teste di leone del basamento ricordò l'antico; Francesco di Simone dimenticò quello studio, e mise palme, meandri, pianticelle; e nel fondo del monumento, invece delle lastre marmoree rettangolari, fece cadere in bei drappeggiamenti un tessuto di damasco a fiori di melograno. E così, mentre in San Domenico di Bologna il Fiesolano segue il tipo del sepolcro di Bernardo Rossellino secondo le modificazioni ricevute da Desiderio, nel San Biagio di Forlì si attiene più schiettamente al primo. Ma a Bologna tutto è

Fig. 489 — Forlì, San Biagio.
Francesco di Simone Ferrucci: Sepolcro di Barbara Manfredi.
(Fotografia Alinari).

minuzioso e trito, a punti, a globetti, a perline, a borchie, a cornucopie, fettucce, festoni di frutta e palmette ricoprenti ogni cosa.

Altre opere hanno relazioni evidenti con le due sepolture. Nell'ex-convento di Montefiorentino, nel comune di Piandimeleto, in quel di Pesaro, si vedono, in una cappella dei Conti Oliva, i due sepolcri, che si fanno perfetto riscontro,

Fig. 490 — Forlì, San Biagio.
Francesco di Simone Ferrucci: Particolare del sepolcro suddetto.
(Fotografia Alinari).

di Gian Francesco Oliva e di Marsibilia Trinci, genitori di Carlo, Conte di Pianano, il quale eresse la cappella nel 1484, e nel 1489 l'adornò d'un'ancona di Giovanni Santi. I due monumenti sono simili a quello di Barbara Manfredi; la Madonna delle loro lunette pare uscita da uno stesso stampo di quella forlivese; il fregio è composto con lo stesso motivo di palme lisce e baccellate; i peducci sono ugualmente favati; la cartella nelle tre sepolture è sempre in forma di rotulo spiegato da due angioli dalle grosse forme esagerate. Le Madonne di questi monumenti richiamano quella di via

Chiesa in Firenze, col dito anulare che sembra tronco come in quelle di Piandimeleto; il Bambino si presenta nello stesso atteggiamento e con la linguetta tra le labbra. Anche la Madonna, già sullo scalone del palazzo dal Pozzo in Imola,[1] ha un'evidente relazione con quelle, e così l'altra di Solarolo (fig. 491),[2] indicata come opera di Donatello da alcuni, di Antonio Rossellino da altri.[3]

Queste opere eseguite in Romagna e nelle Marche ci fanno determinare come di Francesco di Simone il ciborio della chiesa di Santa Maria di Monteluce presso Perugia[4] (fig. 492), nel quale Francesco di Simone s'ispirò al sepolcro Forteguerri a Pistoia, nella cui esecuzione è molto probabile che lavorò col Verrocchio. Nella base del tabernacolo vedonsi i due putti recanti l'immagine del Redentore, curvi, come schiacciati dal peso della cornice che sta loro sopra, affatto simili ai genietti che sul plinto del monumento Tartagni tengono la corona d'alloro che circonda lo stemma del defunto. I panni degli angioli intorno al ciborio sono pesanti, grossi, rigonfi, solo spianati intorno alle tonde ginocchia; le palmette ricorrentisi nella trabeazione e il rosoncino a cinque foglie ripetono un motivo ornamentale del monumento di Barbara Manfredi; le consuete fave spiegate a mo' di foglia

---

[1] Ora a Bologna, presso il Conte Grabinski.

[2] Il Bedeschi (op. cit.) riconobbe di Francesco di Simone la Madonna di Solarolo. Fu contradetto dal v. Fabriczy, che ammise l'incorniciatura del bassorilievo per opera di Francesco di Simone, e osservò, nella parte figurativa, i caratteri della maniera del Rossellino. Ma la decorazione e le figure formano un insieme organico con tutti i caratteri proprî di Francesco di Simone.

[3] A Forlì si indicano anche come di Francesco di Simone la lunetta sulla porta interna d'ingresso al Museo (opera di seguace); la trabeazione della stessa porta che potrebbe essere di lui (la lunetta e la trabeazione furono trasportate da una porta del Duomo, nota al Vasari che l'attribuì a «Simone fratello di Donatello»); il busto di Pino degli Ordelaffi nel Museo rifatto nel labbro inferiore, nel mento, nella sopracciglia (così, all'ingrosso, la testa è d'un verrocchiesco).

[4] Il Gronau (op. cit.) studiando uno schizzo. nel libro attribuito prima al Verrocchio, poi a Francesco di Simone, conchiuse che il libro e il ciborio non appartenessero nè all'uno, nè all'altro. Il v. Fabriczy (recensione cit.) suppose che quello schizzo del Bambin Gesù sia la copia d'una scultura già eseguita. Giulio Urbini (art. cit.) produsse un documento del 1483, data del ciborio: e osservò che nel libro di schizzi si legge in una carta la data del 1487. Intanto nel *Der Cicerone* si conserva l'attribuzione da noi proposta.

di palma adornano le cornucopie del fregio, le candelabre de' pilastri e i capitelli; i cherubini esialati di Piandimeleto, di

Fig. 491 — Solarolo, Municipio. Francesco di Simone Ferrucci: Madonna. (Fotografia Alinari).

un lavabo attiguo alla sagrestia della Badia fiesolana, pure opera probabile di Francesco di Simone, fanno ritorno a Monteluce.

È supponibile che l'artista abbia eseguito parecchie decorazioni nella Badia suddetta, specialmente negli stipiti delle porte e delle finestre dell'antica libreria, dove sono profuse a sazietà fave e fave. Furono i lavori della giovinezza, dal 1463 al 1466, prima del tirocinio nello studio del Verrocchio. Da Firenze quindi Francesco si recò nelle Marche, nelle Romagne e a Bologna, dove scolpì il monumento Tartagni, fece quello di Vianesio Albergati seniore per la chiesa di San Francesco, poi ricomposto nella Certosa, ora rimesso in quella. Ricorse in esso alle forme consuetudinarie, nelle palme baccellate a sostegno della salma, ne' festoni attaccati e composti come già nel ciborio di Monteluce, nelle cornucopie con la palmetta nel mezzo, nelle candelabre, ecc. Tali motivi ornamentali tornano nella porta d'ingresso del palazzo Bevilacqua in Bologna, opera di Francesco di Simone medesimo, eseguita dopo il 1481 per commissione del chiaro giureconsulto Niccolò Sanuto. Oltre i monumenti Tartagni e Albergati, gli ornamenti di finestre per il San Petronio, la porta del palazzo Bevilacqua, un cirorietto di cui rimane solo la base nel Museo Civico di Bologna (in tutto simile a quella del tabernacolo di Monteluce), Francesco fece anche la sepoltura, già dichiarata di sua mano dal Lamo, di Pietro Fieschi, protonotario apostolico, ridotta poi al principio del secolo scorso ad uso della famiglia Malvezzi e alterata in moltissime parti. Si vedeva nella Certosa di Bologna, dove fu trasportata dalla chiesa di San Francesco, che ora l'ha riavuta.

Da Bologna Francesco di Simone si recò ad Ostiglia o vi mandò il ciborio, ora nella chiesa principale del luogo. I putti che si avanzano sulla trabeazione sono gli stessi angioli verrocchieschi dalle carni insaccate; il Bambino Gesù benedicente par cavato dalla stampa dell'altro che sta nel calice del ciborio di Monteluce; le teste esialate intorno all'arco della porticina sono le stesse di Monteluce, di Piandimeleto, di Fiesole; l'*Arcangelo Raffaele* e *Tobiolo*, nella base del tabernacolo, s'approssimano in particolare al Verrocchio.

Fig. 492 — Monteluce (presso Perugia), Chiesa.
Francesco di Simone Ferrucci: Tabernacolo. — (Fotografia Alinari).

E questa fu una delle ultime opere dell'artista, aiutato da alcuno de' figli nella decorazione, che non ha la sottigliezza e l'eleganza di lui. Porta sul pilastrino a destra la scritta: ANNO . SAL . MCCCCLXXXVI. D. XXI . OCT.

Da tutte queste opere risulta che Francesco di Simone, dopo essere stato sotto l'influsso di Desiderio da Settignano si attenne alle forme del Verrocchio. Non ebbe originalità, ma uno squisito gusto ornamentale. Morto nel 1493 a Firenze, lasciò ai figli, eredi dell'arte sua, i ricordi dei Rossellino e di Desiderio, del Verrocchio e di Leonardo da Vinci di cui fu condiscepolo. A Bologna fu apportatore di eleganze nuove; nella Romagna, sprovvista di marmi e improduttrice di scultori, dopo gli altri toscani, Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, gittò le artistiche semenze. [1]

* * *

Antonio Pollaiuolo, [2] nato nel 1432, fu posto a studio nella bottega di Bartoluccio patrigno di Lorenzo Ghiberti.

---

[1] Al novero delle opere di Francesco di Simone aggiungiamo: un bassorilievo, resto di un monumento sepolcrale della chiesa di San Francesco in Lugo, comprendente due genietti che reggono la corona di uno stemma, oggi inserito nel fregio di un camino nella casa Malerbi (cfr. BEDESCHI, op. cit., pag. 154); i resti del sepolcro di Lemmo Balducci in Santa Maria Nuova di Firenze (basamento, fregio, ritratto); una base con angioli, disotto d'una Madonna di Andrea della Robbia, nel Museo Nazionale di Firenze. Si attribuisce non giustamente a Francesco di Simone l'altare marmoreo nella seconda cappella a sinistra in San Giobbe di Venezia (cfr. *Der Cicerone* cit., pag. 446); e si assegna in generale alla scuola toscana il frammento d'una predella nel Victoria and Albert Museum (1570-1861), che ha molti caratteri proprî di Francesco di Simone.

[2] Bibliografia recente su Antonio Pollaiuolo scultore.

L. BORSARI, *Antonio del Pollaiuolo e gli Orsini*, Roma, 1891; A. V., *A proposito del documento pubblicato dal Borsari* in *Arch. stor. dell'A.*, 1892; ULMANN, *Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollaiuolo* in *Jahrb. der K. preuss. Ksls.*, 1894; FRANCESCHINI, *Il Dossale d'argento del tempio di San Giovanni*, Firenze, 1894; REYMOND, *Le buste de Charles VIII par Pollaiuolo* in *Bulletin Archéol. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, Paris, 1895; FILANGIERI DI CANDIDA, *Un bronzo del Pollaiuolo nel Museo Naz. di Napoli* in *L'Arte*, I, 1898; ALBERTO CHIAPPELLI in *Bull. st. pistoiese*, III, 1901; ARNALDO COCCHI, *Degli antichi Reliquiarî di Santa Maria del Fiore e di San Giovanni*, Firenze, 1901; MACKOWSKY, *Das Silberkreuz f. d. Johannisaltar im Museo di S. M. del Fiore zu Florenz* in *Jahrb. der K. preuss. Ksls* XXIII, 1902, pag. 235 e seg.; FRANK J. MATHER, *The New Haven Pollaiuolo* in *The Burlington Magazine*, VIII, London, 1906; BELTRAMI, *Appunti d'iconografia artistica* in *Rassegna d'Arte*, I, pag. 53; MAUD CRUTTWELL, *Documenti sui Pollaiuolo* in *L'Arte*, 1905. IDEM, *Un disegno del Verrocchio per*

Esordì nell'arte dell'oreficeria lavorando con altri dall'anno 1457 al 1459 nella croce d'argento del Battistero fiorentino, elevata sopra una colonna, con chimere a zampe leonine nel piede, con angioli sui bocciuoli portati sul capo delle chimere, con un gran nodo prismatico diviso in tante nicchie entro le quali stanno angioli e santi. Tutta questa parte inferiore è d'Antonio Pollaiuolo, la superiore, di Betto di Francesco Betti, meno due medaglioni con l'*Annunciazione*, nelle volute dei due bracci che si staccano sotto il Calvario, le quali sono pure di Antonio. Purtroppo la croce fu guasta e rimodernata, ma ancora nella base si possono studiare i primi saggi dell'arte di Antonio Pollaiuolo, il maggior rilievo del *Battesimo di Cristo* che si presenta di forma atletica; i *Dottori della Chiesa*; *Mosè* michelangiolesco *che brandisce le tavole della legge*; le *Virtù* entro medaglioni.

I Consoli fiorentini dell'Arte della mercanzia allogarono anche ad Antonio, nel 1470, due candelieri d'argento, e più tardi una delle storie del dossale di San Giovanni, la *Natività*, finita nel 1480 ad un tempo con il Verrocchio. Si vede nel fianco destro del dossale, con quei modi affatto proprî del maestro nel far le teste dalla fronte arcuata in forma di lunetta basata sulle sopracciglia, e nell'acconciarle raccogliendo i capelli sul vertice, nel formare corti i busti dei corpi lunghi, nel disegnar le vesti ora a spezzatura, ora a serpeggianti criniere.

D'altre opere di oreficeria del Pollaiuolo si hanno parecchie notizie: una cintura d'argento con traforo e niello tremolanti e catenelle d'argento dorato per una donna di Cino Rinuccini (1461-1462),[1] un reliquario per l'Abbate di San Pancrazio (1461),[2] l'armatura di Bernardo Salutati

la « Fede » nella Mercatanzia di Firenze in *Rassegna d'Arte*, 1906; Takács, *Zu Dürer Studien nach Pollaiuolo* in *Kunstchronik*, XVII, 1906; Berta M. Howland, *Dürer and Pollaiuolo* in *The Burlington Magazine*, IX, 1906; A. M. Hind, *Note su Mantegna e i Pollaiuolo* in *L'Arte*, 1906; Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo*, London, Duckworth, 1907.

[1] Giuseppe Aiazzi, *Ricordi storici di Cino di Filippo di Cino Rinuccini*, Firenze, 1840.

[2] Milanesi, note al Vasari, ed. cit., III, pag. 298.

per la giostra di Lorenzo de' Medici (1469),[1] un elmetto d'argento donato a Federigo da Montefeltro (1472), una croce d'argento pel Carmine a spese di Tommasa de' Soderini (1472),[2] un bacino grande d'argento per la Signoria (1473);[3] un reliquario per il dito di San Giovan Battista (1478) e una coperta d'argento con varie figure ad un Epistolario per gli Operai di Santa Maria del Fiore.[4] Fece anche disegni per ricami all'Opera di San Giovanni (1466), che servirono a paramenti sacri, staccati dai quali oggi si vedono nel Museo di Santa Maria del Fiore;[5] e oltre quelli, disegnò probabilmente il paliotto donato da Sisto IV alla Basilica d'Assisi.[6]

Lasciò talvolta l'oreficeria per la pittura collaborando col fratello Pietro in molte opere, in quella principalissima delle *Forze d'Ercole* dipinta nel 1460 per Casa Medici. Dopo che Masaccio dipinse nella cappella Brancacci e prima che Leonardo e Michelangelo coi loro cartoni segnassero all'arte i nuovi orizzonti, non vi fu opera più celebrata, imitata, studiata di quelle *Forze d'Ercole*, che oggi possiamo appena ricostruire con l'immaginazione, servendoci anche delle altre pitture eseguite da Antonio col fratello: tutte a figure metalliche, coperte di broccati luccicanti, di ricami con ornati di perle e altre finezze d'orafo, con orlature a sottili laminette ageminate e smaltate, con le mani dalle dita a raggi, che hanno l'apparenza di tentacoli di polipo, con le forme dure e angolose in contrasto con la ricercatezza dell'ornamentazione.

Antonio Pollaiuolo si trovò forse in contrasto col Verrocchio, e quando cercò la commissione per sè e per suo fratello

---

1 Borghini, *Discorsi*, Fiorenza, 1585, II, pag. 162-164.
2 Milanesi, note al Vasari, ed cit., III, pag. 298.
3 Gaye, *Carteggio* cit., I, pag. 570-571.
4 Milanesi, note sudd, pag. 298.
5 *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze, 1904.
6 A. Venturi, *Il Paliotto di Sisto IV nella Basilica di Assisi disegnato da Antonio Pollaiuolo* in *L'Arte*, 1906.

Fig. 493 — Roma, San Pietro in Vaticano. Antonio Pollaiuolo: Tomba di Sisto IV.
(Fotografia Alinari).

della pittura delle *Virtù* della Mercatanzia (1469),[1] e quando quest'ultimo si provò d'ottenere in sua vece l'allogazione del monumento del Cardinal Forteguerri (1480).[2] Nel 1468, nel consiglio intorno alla palla della lanterna di Santa Maria del Fiore, dissentì da Luca della Robbia e dal Verrocchio.[3]

Mentre questi lavorava intorno al monumento equestre del Colleoni, Antonio Pollaiuolo fece il disegno di Francesco Sforza duca di Milano, che ora si conserva nel Gabinetto delle stampe e dei disegni a Monaco di Baviera: disegno fermo come inciso, col modo proprio del Pollaiuolo, di segnar le membra rigonfie, rotondeggianti, come legate nelle giunture.[4]

Venuto nel 1490 a Roma, lavorò per gettare in bronzo la tomba di Sisto IV compiuta nel 1493. La grande lastra tombale (fig. 493) ha sopra distesa la figura del Pontefice defunto, con la corona intorno delle *Virtù* e delle *Arti liberali* al seguito della *Teologia* e della *Filosofia*. Le Arti del Trivio e del Quadrivio non sono più in numero di sette; alla loro famiglia partecipa la *Prospettiva*, la scienza che già con Leonardo da Vinci si avvicinava alle supreme altezze. Sisto IV si stende sopra una tavola coperta di un damasco a lobi formati da rami di quercia, entro i quali s'intrecciano altri ramicelli di rovere con ghiande; e poggia la testa su cuscini ornati ne' contorni da gemme, stretti agli angoli da anella gemmate dai quali escono fiocchi che sembrano fiamme; tiene le mani congiunte sul petto, sopra il piviale che copre come di stoffa metallica il corpo. Benchè gli occhi s'infossino, le sopracciglia si corrugano minacciose, e il volto dell'estinto serba l'aspetto duro e iracondo (fig. 494). Sotto il tavolato,

[1] Jacques Mesnil *Des figures de Vertus de la Mercanzia* in *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, pag. 43.

[2] Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo* cit., *Appendix*. pag. 277.

[3] Guasti, op. cit., pag. 111-113

[4] Il Courajod (*Gazette des Beaux-arts*, t XVI, 2e période, e *L'Art*, t. IV) l'attribuì a Leonardo da Vinci; Morelli (*Italian Painters*, II, pag. 116) l'assegnò giustamente ad Antonio Pollaiuolo. D'altri disegni, come delle incisioni e delle pitture di questi tratteremo nel prossimo volume, completando il disegno della figura dell'artista.

dove sta disteso il Pontefice, ve n' è un altro rettangolare diviso in tanti scomparti limitati da grossi cordoni, e in esso sono stemmi papali e figure delle *Virtù*. Queste seggono sulle nuvole, formanti scanni adorni di teste di cherubini le quali spuntano ai loro fianchi, e poggiano i piedi sui cirri tra cui sono altre teste con ali distese: la *Fede* con il calice e la croce, la *Speranza* in atto di pre-

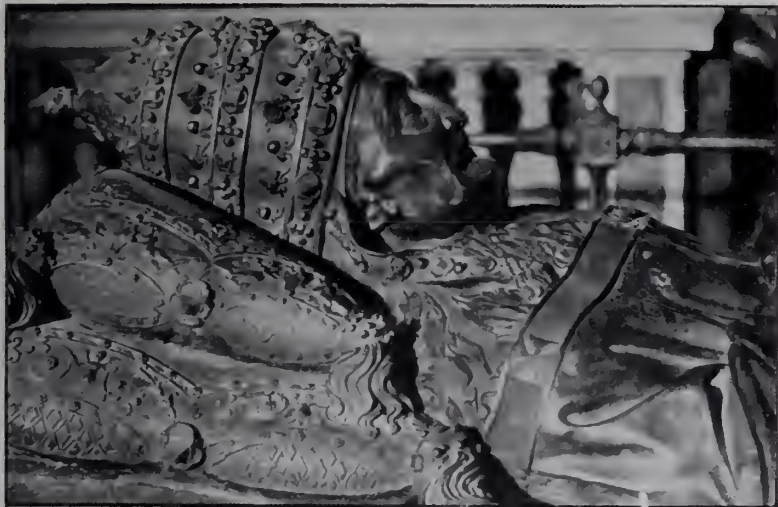



Fig. 494 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Antonio Pollaiuolo: Particolare della tomba suddetta.
(Fotografia Alinari).

ghiera vòlta al sole; la *Carità* con una cornucopia, presso una gran palma, e con fanciulli, uno de' quali le reca fiori, e un altro sugge il latte dal suo seno; la *Prudenza* con il serpe e lo specchio nelle mani; la *Fortezza* con la colonna e la picca; la *Giustizia* con il globo e la spada; la *Temperanza* riversante acqua da un vaso nell'altro. Tutte queste figure hanno la testa larga, gli zigomi pronunciati, le labbra superiori sporgenti, gli occhi grossi, il busto cortissimo, lunga la persona che si disegna come entro un rombo. La gran lastra adorna delle figure delle Virtù teo-

logali e cardinali è limitata da un festone di foglie di quercia, retto da mensole in forma di grandi delfini, benchè con le volute ellittiche delle code a mo' di corna di montone e con zampe leonine. Salgono le mensole da terra per dividere la base in quattordici campi: ne' due primi sono la *Teologia* e la *Filosofia*, quella, madre delle Virtù, questa, delle Arti liberali. La *Teologia*, seminuda, con un turcasso e una faretra, sembra Eva sorgente in armi dalla terra, abbagliata dalla luce d'un fiammeggiante disco solare, entro il quale è la Trinità in un serto formato da onde di fuoco; un angelo le reca una tabella con la scritta: *in principio creavit coelum*, ecc. Le fa riscontro la *Filosofia*, con la testa grave di pensieri poggiata ad una mano, meditante su un libro posto sopra uno sgabello ornato di chimere, presso un leggìo dove son collocati altri libri.

Seguono dai lati alle madri delle Virtù e delle Arti: l'*Aritmetica*, che disegna con uno stilo su una tabella; l'*Astronomia* sopra una roccia, in atto di tenere un globo diviso a spicchi; la *Dialettica* con uno scorpione e un ramo di quercia, il quale può considerarsi tributo d'onore al Pontefice, cui pure lo recano la *Rettorica* e la *Prospettiva*. La *Grammatica* insegna ad un putto che, appoggiato alle sue ginocchia, legge l'abbecedario, e prende un libro da un angiolo; la *Musica* suona un organo dal fronte e dalla base adorne di rami di rovere, dai mantici mossi da un altro angiolo; e sta tra musicali strumenti, flauti, cembali, violini e trombe. La *Geometria* segna una figura con un compasso sopra una base ornata d'un tritone che abbraccia una nereide: motivo favorito del Pollaiuolo. In generale, gli scanni sono adorni di genietti con festoni, d'aquile e di chimere, e retti da zampe leonine che in alto vegetano e formano un ricco fogliame. Data la concavità de' piani, Antonio Pollaiuolo si trovò in qualche difficoltà a stendervi le figure e più a farle sedere. Larghe sono le facce, larghissime sulla linea della fronte, anche per il grand'arco formato sulle orecchie dai

Fig. 495 — Roma. San Pietro in Vaticano.
Antonio Pollaiuolo: Parte superiore del monumento di Innocenzo VIII.
(Fotografia Alinari).

capelli discriminati nel mezzo, ora sollevati con bende, ora legati a trecce raccolte come corona sul vertice del capo, e, nel rialzarsi sulle orecchie, formano talora volute ellittiche come corna di montone. I drappeggiamenti delle muliebri figure sembrano radici d'alberi; i corpi lunghi e asciutti, delicate le giunture, le mani con le dita distese, meno alcune ripiegate così che sembrano far le corna. Son figure poco piacenti, in particolare se esprimono l'estasi o l'ammirazione, ma nobili nelle espressioni virili, nell'intensità della meditazione e del pensiero.

Eseguito il sepolcro di Sisto IV, il Pollaiuolo pensò di ritornare a Firenze, come si sa da una sua lettera a Gentil Virgilio Orsini, condottiere nella guerra di Toscana con Alfonso duca di Calabria, poi di Sisto IV, e nel 1483 della lega del Re di Napoli coi Fiorentini e col Duca di Milano. Nel 1494 l'Orsini cercò di conciliare Alessandro VI e Alfonso d'Aragona, e il 14 luglio li accolse entrambi nel suo castello di Vicovaro. Il giorno precedente al famoso convegno il Pollaiuolo scriveva all'Orsini, perchè gli ottenesse da Piero de' Medici di poter liberamente recarsi a certa sua possessione tra Poggio a Caiano e Pistoia: ciò per timore di esser trattenuto per via, a venti miglia da Firenze, causa le precauzioni dei reggitori di Toscana contro il diffondersi della pestilenza. Chiedendo tanto favore all'Orsini, il Pollaiuolo si offriva di fargli il monumento equestre invece del busto in bronzo desiderato dall'Orsini stesso: « più caro arei farvi intero in su un caval grosso che vi farei eterno ».

Partì Antonio da Roma recando con sè due figure di bronzo, ma non si trattenne a lungo in Toscana, dovendo attendere alla tomba d'Innocenzo VIII morto nel 1492. Questa (fig. 495) fu in qualche modo una seconda edizione del sepolcro di Sisto IV. Il Papa, seduto in cattedra benedicente, è circondato dalle figure delle *Virtù* concepite nel modo che abbiamo veduto, sedenti pure sulle nubi formate di nugoli e teste di cherubini, benchè si disegni dietro loro

Fig. 496 — Firenze, Museo Nazionale. Antonio Pollaiuolo. *Ercole e Caco*.
(Fotografia Alinari).

una nicchia. La *Speranza*, con le lunghe ali ripiegate sotto l'arco della lunetta del monumento, differisce dall'altra che adorna il letto di morte di Papa Sisto; e così la *Carità*, entro una mandorla nel mezzo della lunetta medesima, cinta di corona il capo, con uno de' bambini che le reca non un fiore, ma una corba di frutta e fiori. In genere le figure allegoriche si muovono meglio sulla parete verticale del monumento d'Innocenzo VIII, il quale è ritratto una seconda volta steso sul sarcofago. Come ne' sepolcri angioini di Napoli, questo presenta il contrasto della vita e della morte, il Pontefice nella grandezza imperante e nel sonno eterno. Per raffigurare Innocenzo, il Pollaiuolo si servì della maschera tratta dal volto del defunto, ma i lineamenti rimangono inanimati, rigidi; e al gesto del braccio in atto di benedire non corrisponde l'espressione del volto di mummia atteggiata come persona viva. Il monumento fu terminato l'anno 1498, l'ultimo della vita di Antonio Pollaiuolo, [1] chiamato dalla Signoria di Firenze « huomo unico nell'arte sua ». [2]

Lasciò statuette di bronzo, una delle quali rappresenta un *Fauno tibicino*, che si vede replicato in parecchie Raccolte, a Modena nella Galleria Estense, a Firenze nel Museo Nazionale, a Parigi nel Museo del Louvre. A Napoli, nel Museo Nazionale, è un *Davide* in età virile, atletico; a Firenze, nel Museo, il gruppo di *Ercole che strozza Caco* (fig. 496); a Londra, presso Pierpont Morgan, un *Ercole* con la pelle leonina e la clava; a Berlino, un altro *Ercole* con la clava. [3] Di uno scudo per torneo, con la rappresentazione della *Fine di Milone di Crotone*, esiste la prova in gesso su legno presso il negoziante Brauer di Firenze. [4]

Due busti sono assegnati ad Antonio Pollaiuolo: quello

---

[1] MÜNTZ in *Arch. storico dell'Arte*, IV.

[2] GAYE, *Carteggio* cit., I, pag. 340.

[3] Riprodotte dal BODE (*Die italienischen Bronzestatuetten* cit.), meno il *Fauno* che suona le tibie, e insieme con tre altre della Collezione Pierpont Morgan a Londra, del Kaiser Friedrich's Museum, della Collezione di Madame André a Parigi

[4] Riprodotto da MAUD CRUTTWELL, op. cit., tav. XXVIII.

Fig. 597 — Firenze, Museo Nazionale. Antonio Pollaiuolo: Busto di guerriero. (Fotografia Alinari).

di guerriero (fig. 497), nel Museo Nazionale a Firenze, che sembra lanciare una sfida, minacciare con gli occhi, gonfi d'ira e d'orgoglio, il nemico; l'altro, quello di Carlo VIII, nello stesso Museo, senza alcuna delle qualità dell'artista nella fiacca modellatura.

Gli appartiene pure la placchetta di un *San Sebastiano* co' suoi saettatori, nella Collezione Dreyfus a Parigi, copiata in niello nella *Pace* esistente a Bologna in San Petronio, già ascritta al Francia o alla sua scuola. [1]

Antonio Pollaiuolo è un rustico parato di vestimenta a ricami, che si abbandona a violenze, nonostante l'adorno costume, e con le grosse estremità e le dita nodose dai tendini ferrei rompe i manti gemmati. Se spoglia le figure, gioisce nel vedere le vene dei satiri, degli Ercoli, degli atleti turgide come cordoni sotto la pelle, i muscoli tesi come corde d'una balestra.

Centauri in lotta, saettatori feroci, armati che s'incalzano veementi, Ercole trionfante de' mostri, atleti ferrei, Davide anelante alla lotta: ecco le idealità del maestro. Il suo realismo si dimostra in uno spietato spirito di analisi e nel tormento delle membra; e tuttavia in quell'irrequietezza fu potente vigoria di spirito e scienza sicura. Antonio Pollaiuolo formò uno strano contrasto con molti suoi contemporanei in cerca di grazie, di *magna tranquillitas*, di solennità, di monumentalità. Idoleggiò non la forza erompente dai cuori, quale fu resa da Donatello, ma quella che rigonfia i muscoli de' gladiatori. Disegnò in parte l'idealità interamente coronata da Michelangelo, il gigante dei tempi nuovi.

Pietro, fratello minore d'Antonio Pollaiuolo, gli fu aiuto nel lavoro delle tombe papali; pure, la sua opera non può

---

[1] GIULIO CANTALAMESSA, *Una «Pace» nel San Petronio di Bologna* in *Arch. storico dell'Arte*, 1890, ne ritenne autore un bolognese, e notò che «il niello in ispecial modo richiama la scuola del Francia». Non ci fu mai dubbio invece per noi che si tratti di Antonio Pollaiuolo. A proposito di nielli di questo maestro cfr. KRISTELLER, *Die italienische Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhundert* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1894. A proposito dei nielli della scuola del Francia cfr. pure KRISTELLER, *Nielli de Francia* in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, III, Roma, 1897.

distinguersi dalla maggiore dell'altro, per la comunanza di intenti e di forme. Gli è attribuito un busto di giovane nel Museo Nazionale di Firenze,[1] ma con grande incertezza. Insomma non abbiamo di lui veruna autentica opera di scultura, arte alla quale pure si dedicò, come ci è noto, per il modello della tomba del Forteguerri da lui fatto in concorrenza con Andrea Verrocchio. Egli giace accanto al fratello, nella tomba di San Pietro in Vincoli, dove, entro a due nicchie ovoidali incavate nel marmo e nel muro, s'incassano le teste del vecchio Antonio e di Piero, forte quella del primo, timida e giovanile quella del secondo: sembrano d'un abbate e d'un novizio, e son quelle de' due concordi fratelli, dei due celebrati maestri.

— * —

Mentre fiorivano tanti grandissimi scultori a Firenze, a Siena la scultura seguitò debolmente per la sua strada. Neroccio di Bartolommeo di Benedetto (1447-1500) e Francesco di Giorgio (1439-1502) continuarono l'arte di Lorenzo Vecchietta. Il primo nel 1468 fece un *San Girolamo* di terracotta dipinta, oggi perduto; nel '70, per l'Oratorio in Fontebranda, la statua in legno di *Santa Caterina da Siena*, gentile suora, poco mistica, con un gran fiore di giglio; nell'85, il monumento di Tommaso Testa Piccolomini († 1483) (fig. 498), nel Duomo di Siena, riduzione elegante del sepolcro di Cristoforo Felici già fatto da Urbano da Cortona; nell'87, la statua di *Santa Caterina da Siena*, pure in quel Duomo (fig. 499). In essa le forme possono richiamare, per lo stamparsi dei panni sulle membra, la maniera del Federighi, ma in tutto è una scioltezza, una libertà, un'amplificazione da lasciar quasi in dubbio che l'opera sia del '400: tondeggiante la testa, grande il manto che avvolge la figura grandiosa e opulenta. Nel marmo trovò una larghezza che non ebbe

[1] Maud Cruttwell, op. cit., pag 229. È quello attribuito al Verrocchio (n. 165).

affatto ne' dipinti. Poco scolpì, più dipinse. Ebbe a compagno di bottega il parente Francesco Maurizio di Giorgio di Martino, pittore, dottissimo architetto, ingegnere militare, e anche scultore. Come tale, questi eseguì in bronzo (1497) i due grandi angioli portacandelabro, ai lati del tabernacolo del

Fig. 498 — Siena, Duomo. Neroccio: Sepolcro di Tommaso Testa Piccolomini. (Fotografia Alinari).

Vecchietta, suo maestro, del Duomo, e le altre due mezze figure degli angeli portacandelabro ai lati dell'altare. Gli sono attribuite bellissime terrecotte: una *Maddalena*, in Santo Spirito,[1] e un *San Giovanni Evangelista* (fig. 500), frammento

[1] Pietro D'Achiardi (*L'Arte*, 1904, pag. 399) illustrò quella *Maddalena*, insieme con un *San Girolamo*, che le faceva riscontro a' piedi d'un crocifisso, in Santo Spirito, e suppose che appartenessero ad uno degli ultimi Robbiani. Gio. Poggi (*Emporium*,

di una *Pietà*, nell'Opera del Duomo di Siena, e conseguentemente anche la *Deposizione* in terracotta dipinta, nell'Os-

Fig. 499 — Siena, Duomo. Neroccio: *Santa Caterina da Siena*.
(Fotografia Alinari).

servanza di Siena, già ascritta al Cozzarelli. Veramente, dato lo sviluppo di quelle figure in terracotta, l'antica opinione

luglio 1904, pag. 45) fece per la *Maddalena* il nome del Cozzarelli, dato per il gruppo dell'Osservanza anche nel *Der Cicerone* (ed. cit., pag. 464-465).

era più prossima al vero; e a Francesco di Giorgio Martini, piuttosto che al Cozzarelli, convien ridare i medaglioni in rilievo nella vôlta della chiesa dell'Osservanza (circa il 1485), l'*Assunzione di Maria* nella cappella del Diavolo nel Palazzo Turco in Siena.[1]

Altri due artisti senesi, più giovani de' suddetti, sono Giovanni di Stefano Sassetta, nato nel 1444, e Giacomo Cozzarelli (1443-1515). Il primo, autore del tabernacolo di Santa Caterina, in San Domenico, di due angioli portacandelabro in bronzo, nel ciborio dell'altar maggiore del Duomo, lasciò nella cappella di San Giovanni del Duomo l'opera principale di scultura, la figura di *Sant'Ausano*, giovane cavaliere con la chioma arricciata intorno al volto ovale, il manto bipartito sul petto, cadente sulle spalle in belle pieghe. Ma la figura manca di vita, la destra si stende inespressiva al poverello quasi del tutto ignudo pregante a' suoi piedi, la sinistra si appoggia inerte al fianco, gli occhi sono semichiusi; pare che il Santo dorma in piedi. Il poverello supplice non si volge verso lui, e pare che dorma poggiata la testa alle mani giunte.

Giacomo Cozzarelli, scolaro di Francesco di Giorgio, cooperò con lui nei tondi del soffitto dell'Osservanza, e lavorò in bronzo, in legno, in terracotta. Nelle Campanelle in bronzo del Palazzo Magnifico, a Siena, trovò un'eleganza insuperabile; nella creta ebbe la facilità, la prontezza mancata ai plastici suoi predecessori senesi, se a lui veramente si debbano ascrivere la *Pietà* dell'Osservanza citata, e quindi il *San Giovanni Evangelista* del Museo dell'Opera del Duomo, la *Maddalena* e il *San Girolamo* di Santo Spirito, un angiolo pure in terracotta in più pezzi messi insieme ora nel Museo del Louvre, il *San Cristoforo* in legno nello stesso Museo. Secondo il Tizio, storiografo senese contemporaneo,[2] gli appartiene pure il *San Sigismondo* in terracotta, nella sa-

[1] Schubring, *Die Plastik Sienas* cit., trasportò le attribuzioni da Francesco di Giorgio al Cozzarelli.

[2] Citato dallo Schubring (op. cit., pag. 208).

grestia della chiesa del Carmine, il *San Vincenzo*, in legno, in Santo Spirito. Può aggiungersi al novero il *San Niccolò*, in legno, in Sant'Agostino, una *Santa Caterina*, in Santo

Fig. 500 — Siena, Museo dell'Opera. Cozzarelli: *San Giovanni Evangelista*. (Fotografia Alinari).

Spirito, e una mezza figura della Santa medesima, sopra una porta dell'Oratorio che da lei s'intitola.[1]

[1] Non possiamo assegnare al Cozzarelli le due statue di tempo posteriore nella chiesa di Santa Lucia, attribuitegli dallo SCHUBRING (op. cit., pag. 211 e seg.).

I senesi predecessori del Cozzarelli si esercitarono nella plastica di rado, e furono principalmente pittori che, lasciando il pennello per lo scalpello, trovarono tuttavia una grandezza che mancava nelle loro composizioni pittoriche, ligie a una lunga tradizione, e più seconde alle convenzioni formatesi di mano in mano in un ambiente dove mancava all'arte movimento e respiro. Nella scultura i maestri senesi, consumata l'eredità di Jacopo della Quercia, s'ingegnarono ad attingere da varie parti, senza saper trarre un gran frutto da Donatello, che dimorò e lavorò a Siena. Donatello era troppo alto, ad un'altezza inaccessibile per i piccoli senesi, che si strinsero piuttosto al discepolo di lui, a Urbano da Cortona, il quale stava tanto in basso. Si arrivò al 1512, e a Siena ancora, nel monumento di Giovanni Battista Tondi, nell'atrio della Scala, si ripetè la forma del sepolcro Felici di Urbano da Cortona!

VI.

Scultori nell'Emilia — Niccolò dall'Arca a Bologna e Guido Mazzoni modenese — Lo Sperandio di Mantova e altri scultori mantovani — Francesco Francia, Vincenzo Onofri e altri scultori del Bentivoglio — Scultori di Ferrara, di Reggio d'Emilia, di Parma e di Piacenza.

Nell'Emilia sprovvista di marmi non fiorirono scultori propriamente detti; dediti alla creta, crebbero plastici di fama. Bologna, centro della regione, quasi il bacino che raccoglie le acque fecondatrici de' paesi limitrofi, chiamò a sè, come abbiamo veduto, i fratelli dalle Masegne, Andrea da Fiesole, Jacopo della Quercia, Agostino di Duccio, Francesco di Simone Ferrucci, ed anche, come vedremo, Niccolò detto dall'Arca [1] e lo Sperandio da Mantova.

Niccolò da Bari nelle Puglie, soprannominato dall'Arca per aver lavorato nel monumento dedicato a San Domenico in Bologna, fu probabilmente prima del 1463 o tra il '64 e il '68 a Venezia, ove lasciò un presepio di terracotta colorata a mezzo rilievo, indicato da Francesco Sansovino nella *Venezia nobilissima*. Nel '63 a Bologna fece il sepolcro in Santa Maria della Vita (fig. 501-504), ch'ora si vede a destra dell'altar maggiore, mostrando d'avere attinto all'arte

[1] Bibliografia su Niccolò dell'Arca:

Virgilio Davia, *Memorie storico-artistiche intorno all'Arca di San Domenico*, Bologna, 1838 — Michelangelo Gualandi, *Memorie di belle arti*, cit. — P. Marchese, *Memorie dei più insigni artefici Domenicani*, Bologna, 1879. — P. Tommaso Bonora, *L'Arca di San Domenico e Michelangelo*, Bologna, 1875. — Corrado Ricci, *Una scultura di Niccolò dall'Arca* in *Bologna e l'Esposizione*, Bologna, 1888. — Berthier, *Le tombeau de Saint Dominique*, Paris, 1895. — Luigi Aldovrandi, *Il Sepolcro di S. M. della Vita in Bologna e Niccolò dall'Arca* in *L'Arte*, II, 1899. — W. Bode, *Le opere di Niccolò dall'Arca* in *L'Arte*, II, 1899. — Schubring, *Niccolò da Bari* in *Zeitschrift für bild. Kunst*. 1904. — Weber, *Antonio Begarelli* in *Idem*, 1906.

Fig. 501 — Bologna, Santa Maria della Vita. Niccolò da Bari: *Pietà*

nordica, ma di giungere a forme crude, violente, eccessive, scomposte.

Nell'oscura cappella, dove le pie donne si disperano intorno alla salma di Cristo, par di sentire le loro strida,

Fig. 502 — Bologna, Santa Maria della Vita.
Niccolò da Bari: Particolare della *Pietà* suddetta.

vederle barcollare, piombare sul rigido cadavere: la scena di pietà è mutata in scena di terrore ne' corpi contorti, piegati sulle ginocchia, spasimanti, con occhi dilatati e bocche spalancate. Niccolò da Bari, che il Borselli disse *phantasticus et barbarus*, si presenta in una forma brutale, nell'impeto

Fig. 503 — Bologna Santa Maria della Vita. Niccolò da Bari: Particolare della *Pietà* suddetta.

della disperazione: le dita della Vergine si serrano o s'incatenano; la donna che le sta a destra, subitamente invasa da orrore, nasconde a sè stessa con la mano aperta la vista straziante di Cristo; l'altra donna a sinistra punta le mani artigliate sulle ginocchia, guardando la compagna (fig. 505),

Fig. 504 — Bologna, Santa Maria della Vita.
Niccolò da Bari: Particolare della *Pietà* suddetta.

che sembra portata dal turbine; ella ha la gonna radicata alle membra, la benda aggirata e il manto come vela sbattuta dal vento. L'Apostolo Giovanni si reca una mano al volto che brucia; Giuseppe d'Arimatea, forte, severo beccamorto, guarda lo spettatore. Le lagrime s'agghiacciano sulle gote delle donne, le lingue tremolano fra le labbra di quelle os-

sesse: il delitto è consumato, l'atrocità giudaica ha avuto sfogo! Ispirato alla rappresentazione popolare dei Misteri, Niccolò non vide limitazioni all'audacia dell'espressione, e ci

Fig. 505 — Bologna, Santa Maria della Vita.
Niccolò da Pisa: Particolare della *Pietà* suddetta.

dette il martirio de' corpi e delle anime intorno alla bara di Cristo, il delirio, la furia della pietà, l'urlo della disperazione. Dopo questo lavoro, Niccolò ci appare sotto un aspetto

differente, ma nè in quello, nè negli ulteriori, abbiamo forme che ci permettano di ascrivergli il monumento di Annibale

Fig. 506 — Bologna, San Domenico. Niccolò da Bari: Coronamento dell'Arca. (Fotografia Alinari).

Bentivoglio, in San Giacomo di Bologna, recante la data del 1458. Esso è di un maestro non del tutto libero da influssi gotici, come si vede nelle pieghe del manto a radici e a riccioli, e che seguiva le orme di Jacopo della Quercia. Niccolò, quando fece nel 1469 la convenzione per il lavorio dell'Arca in San Domenico, è designato ancora come uno

Fig. 507 — Bologna, San Domenico.
Niccolò da Bari: Angiolo portacandelabro nell'Arca suddetta.
(Fotografia Alinari).

Fig. 505 — Bologna, San Domenico.
Michelangelo: Angiolo portacandelabro nell'Arca suddetta.
(Fotografia Alinari).

che si eserciti nello scolpire immagini nel marmo, ed ebbe l'allogazione di quella scultura perchè egli medesimo asserì d'essere sufficientemente idoneo e perito. Il Governatore di Bologna, fattogli depositare presso i frati il bozzetto del lavoro, d'ogni figura volle il modello in creta. Trattavasi del coronamento dell'Arca che Fra' Guglielmo da Pisa aveva scolpito nel Dugento; e Niccolò vi fece un vero trionfo (fig. 506) con statue, festoni e fanciulli, e pose nella base un angiolo portacandelabro che doveva poi rivaleggiare con l'altro messovi a riscontro da Michelangelo.

Nei due angioli sono così spiccate le tendenze della scultura del '400 e del '500 che s'impone il confronto, il quale ci mostrerà come tutto ciò che il '400 aveva prodigato alle imagini scultorie, gli aspetti familiari, la vivacità naturale, la semplicità popolare, fu tolto dal nuovo secolo, in cui l'idea della forza, della romanità, della grandezza contrastò alle rappresentazioni schiette, ingenue, giovanili. L'angiolo di Niccolò (fig. 507) ha forme delicate di adolescente gentile e candido, con un dolce ovale di volto ombreggiato dalla chioma a riccioli, il collo lunghetto, la tunica di grosso panno a pieghe diritte e semplici; l'altro, quello di Michelangelo (fig. 508), è forte, atticciato, virile; quadra la testa, capelli corti, ricci e folti, breve il collo, tunica a pieghe varie e rigonfie sui muscoli potenti. Il primo pare una verginella che tiene lo stelo d'una pianta innanzi all'altare; l'altro un giovane discendente dagli antichi Etruschi, con ali attaccate dietro al dorso impotenti a levarlo a volo, e con un pezzo d'antica balaustra nelle mani poderose. Niccolò dall'Arca continua e nobilita la tradizione medioevale cristiana; Michelangelo riprende le forme spuntate sull'antico nell'opera di Niccolò d'Apulia, di Jacopo della Quercia, di Donatello. Niccolò dall'Arca canta nel nuovo idioma italiano; Michelangelo recita magniloquente in latino; quegli mira gli angioli, questi par che squadri gli atleti. Le figure forti, orgogliose, mature dei rilievi etruschi tornano a riscontro del

portacandelabro del Fiorentino, mentre nel Pugliese par che si ridestino le virtù italo-greche. Niccolò è la fragilità, Michelangelo la robustezza; quegli dice della dolcezza della fede, questi esprime il dominio religioso; il primo manifesta il raccoglimento dell'anima, il secondo il raccoglimento della forza. Niccolò figura il giovinetto timido che ripiega le ali innanzi all'Arca del Beato Domenico; il Buonarroti invece il milite pronto a indossar l'armatura e a cozzare contro le forze nemiche. Canta l'uno sommessamente le laudi, sta l'altro per levare un grido di guerra.[1]

Ma donde deriva l'arte così raggentilita di Niccolò da Bari? Il maestro ancora nel 1469 *se exercens in arte sculpturae*, non mostra più nell'Arca di San Domenico la crudezza delle forme quali si riscontrano, ad esempio, nei pittori ferraresi, bensì una nobiltà, una leggiadria che deriva dall'arte toscana. Forse egli vide Antonio Rossellino a Forlì, e si rinnovò, pur serbando un carattere nordico nelle figure, richiamando nel Padre Eterno al sommo dell'Arca perfino il tipo di *Mosè* di Claes Sluter nel chiostro della Certosa di Champmool. L'angiolo che s'avanza a sinistra verso Cristo sul sarcofago può ricordare le creazioni del Rossellino, ma il fondo dell'arte quale si rivela nelle figure dei *Santi Floriano* (fig. 509), *Vitale* (fig. 510), *Francesco* (fig. 511), *Domenico* (fig. 512), e più negli *Evangelisti* in costumi orientali, è estraneo all'arte italiana; per spiegarlo convien ricorrere all'arte di Borgogna, la quale può farci anche comprendere la *Pietà* di Santa Maria della Vita con le altre delle chiese dell'Ospedale di Tonnerre, di Semur, di Louviers. Niccolò da Bari, prima di recarsi a Venezia, fu probabilmente in Francia, e di là portò forme che trasformò con la sua impetuosa natura, acquetò quindi e ridusse trovandosi in Bologna a contatto dell'arte toscana.

Stando in questa città, vedendo l'opera del ferrarese capo-

[1] A. Venturi, *Michelangelo* in *Nuova Antologia*, 1908.

Fig. 509 — Bologna, San Domenico.
Niccolò da Bari: *San Floriano*.

Fig. 510 — Bologna, San Domenico.
Niccolò da Bari: *San Vitale.*

Fig. 511 — Bologna, San Domenico.
Niccolò da Bari: *San Francesco*.

Fig. 512 — Bologna, San Domenico.
Niccolò da Bari: *San Domenico.*

scuola Francesco del Cossa, si modificò ancora, come si scorge nella Madonna di Piazza (fig. 513), che nel 1478 fu posta nella facciata del palazzo degli Anziani. Così trasformato si riconosce a fatica il plastico di Santa Maria della Vita nel grandioso bassorilievo, e nella mensola con le eleganze di Francesco di Simone da Fiesole. Poc'altro lasciò di sè: l'aquila sulla porta maggiore di San Giovanni in Monte; la lapide sepolcrale in marmo di Domenico Garganelli, già in San Pietro di Bologna, ora nel Museo Civico (fig. 514): questa benchè molto consumata, non ricorda, come si è detto, Jacopo della Quercia, ma ancora un modello nordico, specie nella inferriata su cui riposa il defunto. Quindi ben poco ci rimane delle opere di Niccolò; l'Arca stessa di San Domenico fu compiuta dopo la sua morte.

Ciò basta tuttavia a collocare assai in alto l'artista che parve strano, fantastico, rude a' contemporanei; che, chiuso in un convento, lavorò l'Arca di San Domenico e morì il 2 luglio 1494 in miseria, dolendosi di non aver tra le mani le sue sculture per metterle in pezzi. [1] « Fu il più degno scultore che si trovasse », scrisse Fileno dalle Tuate. [2]

* * *

Sotto l'influsso di Niccolò pugliese, esordì Guido Mazzoni modenese, [3] che nelle sue *Pietà* dette l'espressione genuina,

[1] Sono perdute dell'artista: due figure eseguite tra il 1491 e il 1493 per San Domenico, una di questo Santo, l'altra del Beato Alberto Magno; una statua di *San Giovanni* che fu venduta in Ispagna, secondo i cronisti bolognesi; un'*Adorazione de' Magi* e un'*Annunciazione* eseguita nel 1492 per Santa Maria Maddalena in San Donato a Bologna. Furono attribuite all'artista: una Madonna a tutto tondo nel cortile del Palazzo Grassi, oggi Tribunale militare (attribuzione abbandonata dal Bode stesso che la propose); la cancellata della cappella de' notai in San Petronio (1483), opera di fattura debole; la *Pietà* in San Petronio, attribuitagli erroneamente dal MASINI (*Bologna perlustrata*, I, 3); la statuetta di *San Bernardino* nel Kaiser Friedrich's Museum (un po' grossamente e sommariamente intagliata per essere di Niccolò); le due statuette dei *Santi Pietro Martire* e *Bernardino* nel Museo di Faenza (cfr. SCHUBRING cit. nella bibl. al principio del paragrafo), che sono l'opera invece d'un volgare e materialissimo tagliapietra; il *San Bernardino* tra due angioli nella porta della cappella di San Bernardino ad Assisi (SCHUBRING sudd.), che non ha assolutamente nulla a che fare con Niccolò da Bari; un cancello nella chiesa d'Altamura, pure male assegnato al maestro.

[2] Ms. citato dall'ALDOVRANDI (op. cit., pag. 181).

[3] Bibliografia su Guido Mazzoni:

A. VENTURI, *Di un insigne artista modenese del secolo XV* in *Arch. stor. ital.*,

Fig. 513 — Bologna, Palazzo degli Anziani. Niccolò da Bari: Madonna di Piazza.
(Fotografia Alinari).

sincera del sentimento popolare. Fu soprannominato de' Paganini o Paganino, nome d'uno zio, maestro di grammatica e capitano estense della rocca di Toano; ed anche Modanino, da Modena ov'ebbe i natali. Cominciò l'avventurosa vita facendo maschere, che, a detta del Lancilotto, cronista modenese, eran « portate per tutto il mondo », forse stabilendo la fama delle maschere modenesi commendate poi nelle lettere dell'Aretino, nell'*Apologia dei Banchi* di Annibal Caro, ne' *Dialoghi* del Tasso, nei *Commentarî* di Ortensio Lando, in una commedia del Cecchi, ecc. Il fabbricatore di maschere fu direttore di feste pubbliche, rappresentò le *Forze d'Ercole*, per commissione dell'Arte della lana, in onore di Eleonora d'Aragona, giovane sposa d'Ercole I d'Este; e probabilmente diresse le rappresentazioni de' Misteri religiosi e quella più consueta della Passione. Il mascheraro, il direttore delle pubbliche rappresentazioni, riprodusse quel Mistero, e lo suggellò nella creta. A Modena esercitava la plastica Galeotto Pavesi, che nel 1463, chiamato a Parma dal canonico Oddi, fece in una cappella di quel Duomo un'ancona d'altare con diverse figure di Santi; e può supporsi che il concittadino venuto in fama dirigesse il Mazzoni ne' primi passi dell'arte. Ma sono tanti i rapporti di questi con Niccolò dall'Arca, e specialmente con le figure di Santa Maria della Vita, da dover credere che Guido gli sia stato discepolo, nonostante che il Borselli [1] abbia scritto che Niccolò *nullum discipulum facere voluit neque aliquem docere.*[2]

---

serie IV, t. XIV, 1884, pag. 355; IDEM, *Il testamento di Guido Mazzoni detto il Paganino* in *Arch. stor. dell'A.*, 1889; IDEM, *La scultura emiliana nel Rinascimento* in *Arch.* sudd., 1890; IDEM, *Documento su Guido Mazzoni* in *Arch.* sudd., 1894; PAUL VITRY, *Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France: le groupe de la « Dormition de la Vierge » à la Trinité de Fécamp* in *Monuments et mém.*, Fondation Piot, VII, 1901; ID., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901; A. VENTURI, *Un gruppo di Guido Mazzoni* in *L'Arte*, 1901; MOSCHETTI, *Il parziale ricupero d'un capolavoro di Guido Mazzoni* in *L'Arte*, 1907.

[1] Citato dall'ALDOVRANDI, op. cit., pag. 182. Non diamo le citazioni di molte cose affermate intorno a Guido Mazzoni, qui riassumendo quanto ampiamente scrivemmo sull'artista, nella monografia citata, corredata di note e di documenti da noi trovati negli archivi.

[2] Invece Niccolò da Bari stesso, in una lettera del 1470, pubblicata dal MALAGUZZI (*Documenti su Niccolò da Puglia* in *Arch. st. dell'Arte*, 1894), parla de' suoi garzoni ed aiuti.

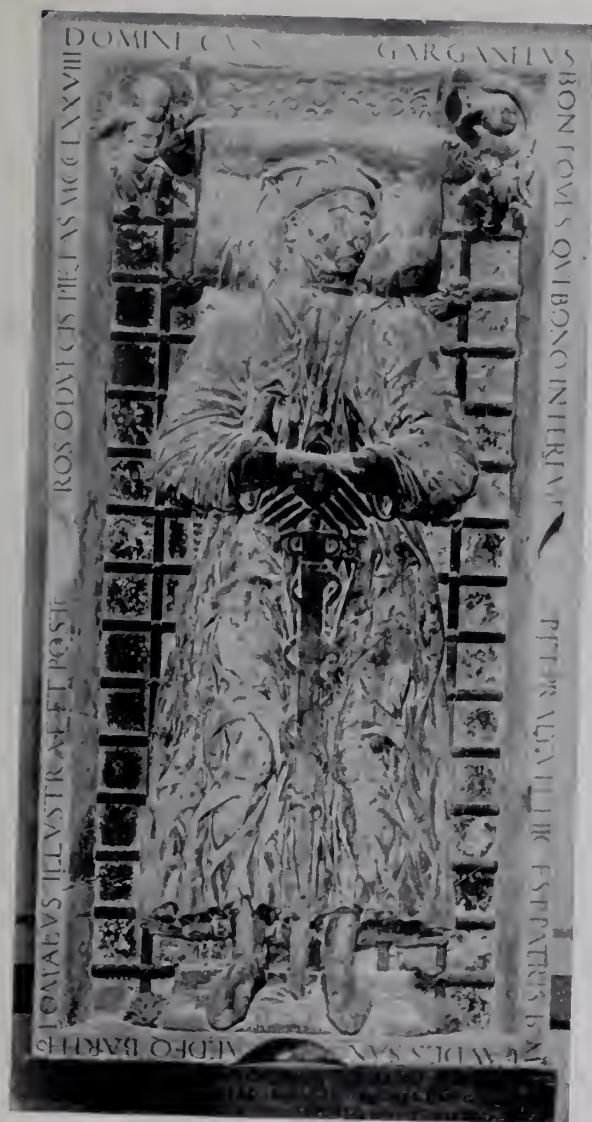



Fig. 514 — Bologna, Museo Civico.
Niccolò da Bari: Lapide di Domenico Garganelli.

I monumenti ascritti per primi al Mazzoni erano a Busseto, nella chiesa di San Francesco, eretta da Pallavicino Pallavicini e donata nel 1475 ai Minori Osservanti. Probabilmente in quell'anno erano già eseguiti dal Mazzoni e il *Presepio*, del quale resta solo il frammento d'una testa che par viva, presso il Conte Calori Cesis a Modena (fig. 515), e la *Pietà*, che oggi, malamente racconcia, si vede ancora al suo luogo. Nella composizione è simile all'altro gruppo nella chiesa di San Giovanni della Buona Morte in Modena (fig. 516-519), già nell'antico oratorio dello Spedal della Morte. Guido Mazzoni die' mano a lavorare il sepolcro dell'Ospedale nel 1477 e lo compì nell' 80: la *Deposizione* tragica, quale Niccolò dall'Arca l'aveva rappresentata, si rivede a Busseto e a Modena. Però è da notarsi come Guido temperasse la foga del maestro pugliese, atteggiando il volto della Vergine a pietà piena d'amore, esprimendo in alcune donne una commozione meno forzata e violenta. Osservatore profondo dell'espressione del dolore, la tradusse potentemente nel vecchio (fig. 520) dalle sopracciglia obliquamente corrugate, dalla fronte solcata di rughe quadrangolari, dalle labbra ricurve e depresse, dal mento in cui scorgesi la contrazione de' muscoli triangolari, ch'entrano prima in azione quando l'uomo si sforza a trattenere lo scoppio del pianto. [1] I costumi sono presi dal vero, meno quelli tradizionali nel San Giovanni e nella Madonna; e tutte le figure erano dipinte dallo stesso Mazzoni, che voleva produrre effetti ingannevoli all'occhio degli spettatori, la commozione e l'entusiasmo negli animi.

Ben differente dall'oggi per disposizione delle figure, per la policromia e per l'effetto fu quella *Pietà*, quando Niccolò Sandonnini da Lucca, Vescovo di Modena, e il Cardinal veneziano Battista Zeno accordarono indulgenza al *Sepolcro* che attirava a divozione i cuori; e i Conservatori del Comune ottennero all'artista da Ercole I d'Este la esenzione dai dazî

---

[1] Darwin, *L'expression des émotions*.

e dalle gabelle. Nella lettera dei Conservatori sono vantate altre opere di Guido Mazzoni in Modena e fuori, alludendo probabilmente all'altro gruppo della *Pietà* a Busseto, e a

Fig. 515 — Modena, presso il Conte Calori Cesis.
Guido Mazzoni: Frammento d'un gruppo. — (Fotografia Anderson).

quello tutt'alterato e guasto che oggi si vede a Reggio d'Emilia, nella chiesuola di San Giovanni.

Dopo il 1480, Guido Mazzoni pose mano all'altare della nobile famiglia Porrini, da collocarsi nell'Osservanza fuori

porta Bologna (fig. 521-522), quello stesso conosciuto sotto il nome di *Presepio*, oggi nella cripta del Duomo di Modena, malauguratamente guasto, alterato e ridipinto. La Madonna, che arieggia nel tipo quelle di Francesco del Cossa, sta seduta, e abbassa soavemente gli occhi sul Bambino, che tiene con una mano una ciambelletta, e con l'altra s'aggrappa, in atto supplice, alla benda che avvolge il collo della madre. A sinistra una rozza e grottesca servente, denominata nel Cinquecento « suor Papina », è in atto di soffiare sur un cucchiaio per raffreddare la minestra da porgere al Bambino. Due adoratori stanno di qua e di là dal gruppo, mancante probabilmente di più figure: il primo è un vecchio vestito di zimarra foderata di pelliccia; il secondo, di fronte, è una donna supplichevole con una mano posata divotamente sul petto. In quest'opera e nelle altre citate, il Mazzoni appare come il più potente scrutatore della superficie della forma che mai sia stato: se le proporzioni delle figure non fossero alquanto maggiori del vero, parrebbero stampate sul vero stesso. La cute è resa a perfezione con una straordinaria finitezza nel reticolato delle increspature, nelle rughe, nelle grinze, ne' meati, senza che vengan meno la forza plastica e la giustezza del rilievo. Così modellate, le sue figure, con la policromia che ne temperava i lineamenti un po' crudi, dovevan produrre illusione perfetta.

Da Modena il Mazzoni si partì per non farvi ritorno che in tarda età, e da Cremona, ove eseguì per la chiesa di San Lorenzo, prepositura del Protonotario di Gambara, una *Pietà* di terracotta, oggi perduta, e da Ferrara, ove ne fece un'altra nella chiesa di Santa Maria della Rosa (1485), si recò a Venezia, e là si obbligò il 19 maggio 1485 di farne una per il monastero di Sant'Antonio di Castello. La finì il 22 aprile 1489. Trovandosi in quell'animatissima capitale artistica, in Venezia, il plastico raggiunse una massima perfezione espressiva, specie nella testa di Cristo morto (fig. 523-524), oggi insieme con altri frammenti della *Pietà* nel Museo

Fig. 516 — Modena, San Giovanni, Guido Mazzoni: *Pietà*.
(Fotografia Anderson).

Civico di Padova, pietosamente raccolti e illustrati da Andrea Moschetti.

Da Venezia il Mazzoni si recò a Napoli, chiamato alla Corte aragonese da Ferdinando I e dal Duca Alfonso di Calabria che succedette al padre nel 1494. Sin dal 20 ottobre 1489 il Paganino riceveva cinquanta ducati d'oro a conto di « certi lavori d'immagini che fa pel Duca », forse anche per il busto in bronzo di Ferdinando I, ora nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 525). Questi ha un berretto semplicissimo, con sopra l'imagine dell'Arcangelo San Michele che trafigge il drago, cara agli Aragonesi; il tiranno ha breve e toroso il collo, alte le spalle, piene, rotonde, gravi le forme, aperte le aspre labbra; i piccoli occhi son circondati di taglienti e acute linee che sembrano pungere; il manto è di velluto a fiorami. Vi è tutto il realismo profondo di Guido Mazzoni che spia finissime minuzie di forma, e le sue particolari caratteristiche, quella, ad esempio, di tracciare all'angolo dell'occhio una rete di rughe come incise in legno. [1]

Per il Duca Alfonso di Calabria eseguì il 31 ottobre 1492 due giganti, probabilmente a uso di qualche rappresentazione o festa, e il 27 dicembre dello stesso anno ricevette « per comando del Duca 50 ducati per il sepolcro che ha fatto al detto Signore ». Qui trattasi della *Pietà* della chiesa di Monteoliveto a Napoli, la sola cosa del nostro artista che il Vasari ricordi, dicendo a proposito del *San Giovanni*: « pare veramente più che vivo ». L'impronta individuale e caratteristica delle figure le mostra prese dal vero, ma non per questo si può col Vasari riconoscere l'umanista Giovanni Pontano in *Nicodemo*, il Sannazzaro in *Giuseppe d'Arimatea*, Alfonso II in *San Giovanni*. Qual potente effetto esercitasse

[1] È incredibile per noi che si sia supposto di Adriano Fiorentino, scolaro di Bertoldo, il potentissimo busto, e si sia messo al paragone dell'altro di Federico il Saggio nell'Albertinum di Dresda, formato da Adriano, malissimo composto e modellato, di maniera intedescata, insciente e grossa (Cfr. CORNELIUS VON FABRICZY, *Adriano Fiorentino* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1903). Lo stesso autore ridisse su Adriano le cose esposte in questo *Jahrbuch* (Cfr. *Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlicht Gesellschaft*, VII, 1901, *Kunst u. Gewerbe*, XX, 1; *L'Arte*, IV, 1901, pag. 415).

a Napoli, nella città de' presepî, il gruppo policromo del Mazzoni è facile immaginare; ma nessun'altr'opera di lui vi si

Fig. 517 — Modena, San Giovanni. Guido Mazzoni: Particolare della *Pietà* suddetta. (Fotografia Anderson).

conserva. Il Celano, nelle *Notizie di Napoli*, assegnò a Guido anche un lavoro in terracotta nella chiesa di Sant'Eligio

nella cappella de' Macellari, oggi perduto; alcuni gli attribuirono una pala d'altare nella cappella Rocchi in San Lorenzo, evidentemente d'altra mano, e la statua marmorea del Cardinale Oliviero Carafa, nel sotterraneo del Duomo, certo posteriore alla partenza di Guido da Napoli.

Gli avvenimenti politici cambiarono il protettore al Mazzoni. Carlo VIII fu colpito dalle sculture che alla verità palpabile della forma univano la verità coloristica, e il 12 maggio 1495, nel giorno stesso in cui, come Re di Sicilia e di Gerusalemme, fece la solenne entrata nella Cattedrale di Napoli e prese gli ornamenti regali innanzi all'altare di San Gennaro, Guido Mazzoni fu creato cavaliere. Pochi giorni dopo, Carlo VIII si mise sulla via del ritorno in Francia, fuggendo le schiere dei confederati italiani; e il Mazzoni lo seguì con fra' Giocondo da Verona, con orefici e sarti italiani, con Bernardino da Brescia intarsiatore, col greco Lascaris, con un profumiere, un ricamatore, un organaro, un negro che dava cibo a pappagalli, un pollicultore, un muratore, un giardiniere, ecc. In questa strana accozzaglia d'artisti, di letterati e d'operai, il Paganino, chiamato *paintre et enlumineur*, fu tenuto in maggior conto di tutti. Risiedettero a Tours, vicini al Re. Morto Carlo VIII, a Guido Mazzoni toccò di farne il monumento, che sorse a Saint-Denis, ove stette sino a che, nel 1793, fu demolito. Il sepolcro era di marmo nero, e la figura di Carlo VIII, di bronzo smaltato, grande al naturale, con manto regale azzurro sparso di gigli d'oro, stava ginocchioni innanzi a uno sgabello coperto di rame dorato e sul quale stavano posati un libro aperto e la corona. Ai quattro lati del coperchio della tomba quattro angioli alati, pure di bronzo, in ginocchio, portanti negli scudi le armi dei regni di Francia, di Sicilia e di Gerusalemme. Nel basamento aprivansi dodici nicchie rotonde, e in esse, entro a bacinetti dorati, vedevansi le figure di Virtù piangenti, e tra un tondo e l'altro una spada coronata d'alloro, allegorica alle conquiste del Re.

Fig. 518 — Modena, San Giovanni. Guido Mazzoni: Particolare della *Pietà* suddetta.
(Fotografia Anderson).

Presso al sepolcro l'epitaffio che finiva con le parole OPVS PAGANINI MVTINENSIS.

Compiuto il monumento di Carlo VIII il Mazzoni tornò in patria, nel giugno 1507; ma presto ripartì, e tornò al

Fig. 519 — Modena, San Giovanni.
Guido Mazzoni: Particolare del monumento suddetto.

servizio di Luigi XII. Nei pochi mesi che rimase nella città natale, non potè dar mano ad opera alcuna d'importanza, e neppure racconciare la pittura della *Deposizione*, in San Giovanni, la quale poi, nel 1509, fu restaurata dal pittore Francesco Bianchi Ferrari, maestro del divino Cor-

reggio.[1] In Francia Guido abitò nel castello di Nesle, ove più tardi pose stanza Benvenuto Cellini. Quivi probabilmente la-

Fig. 520 — Modena, San Giovanni.
Guido Mazzoni: Particolare del monumento suddetto.
(Fotografia Anderson).

vorò intorno a due statue di Luigi XII, da porre nel castello di Blois, uno de' più eleganti del Rinascimento. Una delle

[1] Tanto basti per escludere l'ipotesi del WEBER (*Zeitschrift* cit.) sull'influsso esercitato da Guido Mazzoni sul Begarelli. Quell'A. ha dato troppa attenzione al fatto del soggiorno, del resto brevissimo, di quel maestro a Modena nel 1507, e ha riconosciuto rapporti, che difficilmente altri potranno ammettere, tra le plastiche del Mazzoni e le altre del Begarelli in San Domenico di Modena.

statue fu collocata forse fra i boschetti del giardino, ed è quella descritta in un epigramma di Ludovico Eliano, poeta laureato del Re, in costume da caccia, con il falco nel pugno inguantato; l'altra, equestre, scolpita in pietra, probabilmente tra il 1509 e il 1511, vedevasi all'entrata del castello. Nel 1509 il Mazzoni attese anche a modellare *à l'antique* per il castello di Gaillon medaglioni d'Imperatori, alcuni de' quali, a quanto si suppone, trovansi nella scuola di Belle Arti a Parigi.[1]

Moriva nel 1515 Luigi XII; e il Mazzoni, già vecchio, si dispose a tornare in Italia. Arrivò a Modena nel giugno del 1516, colmo di ricchezze e d'onori. In Francia aveva perduto la moglie, Pellegrina Discalzi, e la figlia, valenti scultrici ambedue, a quanto attesta Pomponio Gaurico. Due anni dopo il ritorno, nel 1518, morì, e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria del Carmine.[2] A Modena, da cui s'allontanò tanto presto, non lasciò alcun erede dell'arte sua; e il Begarelli, che si ritenne discepolo del Mazzoni, fu invece allievo di Alfonso Lombardi, e sta con la schiera d'artisti ispirati dall'arte nuova che si diffonde da Roma. Il Mazzoni cerca il costume de' contemporanei, i particolari più minuti e la verità individuale; il Begarelli il costume tradizionale, le forme generali, la verità tipica; quegli, impetuoso nel gesto, poco pensa all'effetto totale; questi, semplice e contenuto, ricerca l'effetto pittorico e il contrasto; l'uno riproduce con fedeltà scrupolosa il vero, l'altro lo sceglie, l'idealizza, vi

[1] DEVILLE, *Comptes de la construction du châteu de Gaillon*, pag. 405.

[2] Oltre le opere qui indicate, conviene ricordare il frammento di una testa di vecchio, nel Kaiser Friedrich's Museum, attribuito a Guido Mazzoni (è tra le più deboli cose del maestro, forse frammento d'opera primitiva). Con caratteri prossimi al Mazzoni è il busto del Museo del Louvre, n. 368, supposto di Ferdinando I d'Aragona; come pure il monumento di Filippo e di Elena de Commines, n. 126. Il VITRY (*Monuments et mémoires* cit.) gli attribuisce un grande gruppo della *Morte della Vergine* nella chiesa della Trinità di Fécamp, eseguito tra il 1507 e il 1510 (ha caratteri di somiglianza con i gruppi di Guido Mazzoni, ma non vi riconosciamo la sua mano propria. Per trovare rapporti tra queste figure e le altre del maestro, il Vitry osserva che la policromia violenta e brutale della *Morte della Vergine* di Fécamp è la stessa abituale all'artista modenese. Ma, per vero dire, non abbiamo modo di conoscere i metodi del Mazzoni nel colorire le sue statue, oggi tutte colorate modernamente, e molto meno quindi le sue abitudini.

Fig. 521 — Modena, Duomo. Guido Mazzoni: *Presepe.* — (Fotografia Anderson).

spira per entro la classica eleganza. L'arte del Mazzoni fu spontanea, quella del Begarelli, riflessa.

* * *

Sperandio da Mantova,[1] figlio di Bartolomeo di Sperandio orafo, nacque intorno il 1425, e lavorò nella giovinezza insieme col padre per la Corte di Ferrara, dove si trova nel 1445 e nel '47, e dalla quale era ricercato a Mantova nel marzo del '51, e dove s'incontra di nuovo dal '63 al '77.[2] Lo Sperandio fu il principale medaglista estense nel periodo d'Ercole I d'Este. Per le nozze di questo principe gettò un medaglione coi busti degli sposi in profilo l'uno a fronte dell'altro, con un alato cherubino sulle teste, circondati da

[1] Bibliografia recente sullo Sperandio:

Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, VI, *Sperandio de Mantoue*, Paris, 1886; Stefano Davari, *Sperandio da Mantova e Bartolomeo Meliolo mantovano scultori-orefici del XV secolo*, Mantova, Segna, 1886; Umberto Rossi, *La patria di Sperandio* in *Gazzetta numismatica*, VI, Como, 1887; A. V., *Busto di Gio. II Bentivoglio nella Collezione Orloff* in *Arch. stor. dell'Arte*, I, 1888: Carlo Malagola, *Di Sperandio e delle cartiere, ecc. in Faenza sotto Carlo e Galeotto Manfredi* (1466-1488), Modena, 1888; A. Venturi, *Sperandio da Mantova* in *Arch. stor. dell'Arte*, I, 1888; Ch. Robert, *Le médailleur Sperandio et les médaillons dont il est l'auteur* in *Journal des Arts*, Paris, 1888; C. de de Fabriczy *Il busto in rilievo di Mantegna attribuito allo Sperandio* in *Arch. stor. dell'A.* I, 1888; Id., *Una medaglia dello Sperandio* in *Idem*, idem; Id., *Sur le buste de Mantegna et sur une médaille de Sperandio* in *Courrier de l'Art*, 1888, n. 42; A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, appendice, in *Arch. stor. dell'A.*, II, 1889; M. Malvezzi, *Alessandro V a Bologna* e Alfonso Rubbiani, *La tomba di Alessandro V* in *Atti e Mem. della R. Dep. di St. Pat. per le prov. di Romagna*, serie III, XI, 1894; Malaguzzi Valeri, *La chiesa della Santa in Bologna* in *Arch. st. dell'Arte*, 1896; A. Venturi, *Terracotta di Sperandio nel Duomo di Faenza* in *L'Arte*, 1898; Mackowsky, *Sperandio Mantovano*, in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, XIX, 1898; Bode, *Sperandio Mantovano* in *Idem*, id.; Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia della scultura a Bologna nel '400* in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899; W. Bode, *Ein Meisterwerk des Sperandio in South Kensington-Museum zu London* in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIII, 1902; A. Venturi in *L'Arte*, 1904, pag. 479; Malaguzzi Valeri, *La chiesa e il portico di San Giacomo a Bologna*; Alfonso Rubbiani, *La facciata della Santa in Bologna* in *Rassegna d'Arte*, V, pag. 153-155, Milano, 1905.

[2] Prima del 1463, anzi tra il 1451 e il 1463, non si hanno notizie dell'artista. Supponemmo (*Arch. st. dell'Arte* cit., 1888) ch'egli fosse per alcun tempo a Milano, ricordando le medaglie da lui eseguite probabilmente intorno il 1460 per Francesco Sforza e Marino Caracciolo. Malaguzzi (*Gio. Ant. Amadeo*, Bergamo, 1908, pag. 13), dà notizie relative allo Sperandio, senza che nè da quell'autore, nè da altri sieno state raccolte e richiamate a prova della dimora di questi a Milano. Leggesi che Bartolomeo Sperandio, il quale facilmente si può riconoscere per il padre del nostro artista, lavorò a Milano, ove si recò il 28 settembre 1447 con lettera di raccomandazione di Lionello d'Este diretta a Francesco Sforza. Questo Duca lo raccomandò a Ludovico Gonzaga il 9 agosto 1455. Morì l'8 luglio 1457 lasciando due figli.

un festone d'alloro; e probabilmente il busto, a finissimo bassorilievo in marmo, di Eleonora d'Aragona, ch' ora si

Fig. 522 — Modena, Duomo. Guido Mazzoni: Particolare del Gruppo suddetto. (Fotografia Anderson).

vede nella Raccolta Dreyfus a Parigi. I cortigiani, gli oratori, i lettori dello Studio ferrarese ebbero medaglie dallo

Sperandio. Vi si trovano effigiati Pietro Bono Avogario, seguace di Esculapio e di Urania, che emendò varî libri d'astronomia stampati a Ferrara, in cui è chiamato *excellentissimus* o *consumatissimus astronomus*; Ludovico Carbone,

Fig. 523 — Padova, Museo Civico.
Guido Mazzoni: Frammento del *Cristo deposto*.

poeta ed oratore ferrarese, col capo ora coperto d'un berretto ed ora incoronato di lauro; Niccolò da Correggio, poeta, « invincibile giostratore », e, a detta d'Isabella d'Este, « il più attilato e di rime e cortesie erudito cavaliere et barone che ne' tempi suoi si ritrovasse in Italia ». Vediamo

inoltre Agostino di Ugolino Buonfranceschi da Rimini, consigliere segreto di Borso d'Este, lettore dello Studio di Ferrara; Giacomo Trotti, altro consigliere segreto, creato cavaliere nel 1472; Antonio Sarzanella, ambasciatore estense in

Fig. 524 — Padova, Museo Civico.
Guido Mazzoni: Frammento del *Cristo deposto* (da altro puuto di vista).

Toscana dal 1451 al 1463; Giovanni Lanfredini, oratore dei Fiorentini a Ferrara; il dotto Prisciano, il vescovo Bartolomeo della Rovere, fra' Cesario Contuzzi dell'Ordine de' Serviti, i ricchi mercanti Bartolomeo Pendaglia e Simone Ruffini di Milano, ecc. Ma, nonostante il molto lavoro e la protezione della Corte estense, lo Sperandio lamentavasi nel 1471

dell' «inutile» famiglia di cui era gravato, e diceva di trovarsi ridotto a mal partito, perchè le sue possessioni, cioè le sue virtù, non gli davano gran frutto; e presentava al Duca Ercole I una medaglia in suo onore, raccomandandosi per una « provvisioncella », scusandosi di non aver fatto meglio perchè costretto a continuare la rubrica *pane acquirendo*. [1]

Oltre la fusione di medaglie, che studieremo a suo tempo e luogo, lo Sperandio attese ad altri lavori in Ferrara. L'artista, che poi verso Federico Manfredi si obbligava a lavorare « de bronzio, de marmoro, di terra, di designi, di piombo, di picture, di orfesarie », non poteva starsene intento a eseguire soltanto medaglie. Nel 1475 lavorò per la porta principaie del « Barco ». Era il « Barco » una vasta delizia, che si estendeva fuori della città di Ferrara, a settentrione dai borghi di San Leonardo e di San Guglielmo, a mezzogiorno fino al ponte Lagoscuro, a occidente sino all'argine Traversagno, a oriente sino a Francolino: immenso spazio destinato alla caccia, abbondante di selvaggina, parte serraglio per cavalli, parte giardino. Per la porta principale di questa delizia lo Sperandio eseguì nel 1475 due teste di marmo, raffiguranti il Duca Ercole; e nell'anno seguente altre due dipinte, forse di terracotta, per un'altra porta. Un busto di Ercole I d'Este, ma sopra una tavoletta rettangolare in marmo che male avrebbe potuto essere affisso ad una porta, si vede nel Museo del Louvre, e reca la firma dell'artista OPVS SPERANDEI (fig. 526).

Lo Sperandio è ancora ricordato come pittore nel 1476, anno in cui fu ricercato al servizio dal signore di Faenza, Carlo Manfredi. Questi, il 25 maggio 1476, scrisse ad Ercole I chiedendogli maestro Sperandio per pochi giorni; ed avendo avuto probabilmente l'artista con sè, e apprezzatone il valore, l'anno seguente ne rinnovò dimanda per valersi

[1] Rimandiamo il lettore alla monografia che pubblicammo sull'artista nell'*Arch. st. dell'Arte* cit., corredata di note e di documenti trovati negli Archivi.

di Sperandio nella Cattedrale di Faenza allora in costruzione. Il Duca accondiscese, e già il 5 giugno 1477 l'artista lavorava a Faenza; ma quattro mesi dopo stipulati i patti con Monsignor Federigo Manfredi, vescovo di Faenza, luogotenente generale, Galeotto Manfredi s'impadronì del dominio.

Fig. 525 — Napoli, Museo Nazionale.
Guido Mazzoni: Busto di Ferdinando I d'Aragona.

Il nuovo signore, *invictus Martis alumpnus,* com'è chiamato nella medaglia dedicatagli dallo Sperandio, non ebbe bisogno a lungo dello scultore, che lasciò del suo soggiorno a Faenza il ricordo in un medaglione di bronzo senza rovescio, con l'effigie di Carlo II Manfredi nel diritto; in un altro medaglione, di Galeotto Manfredi; in un bassorilievo in terracotta, d'un'*Annunciazione* nel Duomo di Faenza (fig. 527), rapida-

mente eseguito e sciatto, come tante altre cose dell'artista medesimo.

Dopo un anno dal giorno in cui fu provvigionato dai Manfredi, lo Sperandio lasciò Faenza e passò al servizio di

Fig 526 — Parigi, Museo del Louvre. Sperandio: Busto d' Ercole I d' Este.

Giovanni II Bentivoglio. Probabilmente accudì a lavori di ornamento del magnifico palazzo del Signore di Bologna,

Fig. 527 — Faenza, Duomo. Sperandio: *Annunciazione.*

che parve al Burzio stanza degna d'Imperatori; e nel 1482 fece per San Francesco il sepolcro di Alessandro V (fig. 528). La statua del Papa e le tre statuette che sono in alto mostrano il metodo dello Sperandio di far prominenti e ben separate le parti sopraorbitarie della fronte, di formare a piani semplici le labbra che si congiungono a punta acuta, le palpebre grosse e gonfie, le guance scavate nel mezzo sotto gli zigomi, la fossetta al mento. La statua del Papa è di fattura rude, sommaria, che l'artista non mirò se non alla struttura essenziale, e fece una testa di maniera, solo notevole per la placidezza. I due angioli sostenenti gli scudi nella base sono assai trascurati, con le vesti quali si vedono nelle donne allegoriche ne' rovesci delle sue medaglie, cinte in alto, appena sotto il seno, raccolte di nuovo sull'addome, e con pieghe che si dispongono quasi circolarmente intorno alle ginocchia, e si stirano ad angoli acuti sulle gambe. Come ne' rovesci delle medaglie dello Sperandio, le figure hanno la testa pesante, modellata con un senso quasi puerile della forma, le mani grossolane, l'insieme sgangherato, le pieghe affastellate e talvolta affondate nelle membra. In tutto si manifesta un plastico poco geniale, un praticone che fa presto e fa tutto.

Le affinità tra il monumento di Alessandro V e la porta, detta *della Santa*, a Bologna (fig. 529), c'inducono ad assegnar questa allo Sperandio. Gli ornati de' pilastrini laterali della porta sono identici a quelli del monumento, anche per la forma del vaso ansato nelle candelabre; e simili sono i satiretti de' capitelli ne' due monumenti, i drappi svolazzanti e terminati a fiocchi degli angioletti. Le terrecotte sono di grande facilità e freschezza: vi si scorgono i colpi di stecche e le ditate dell'artista sulla creta. L'opera deve appartenere al 1481, quando la chiesa fu ricostrutta con architettura di Marchione di Faenza e di Bartolomeo di Dozza; e allo Sperandio appartengono pure le altre terrecotte della facciata e gli abrasi stemmi incorniciati, con la scritta: DURANDUM EST.

Fig. 528 — Bologna, San Francesco. Sperandio: Monumento d'Alessandro V.

La somiglianza della Madonna del monumento di Alessandro V con altra del Kaiser Friedrich's Museum (n. 191-A) ha permesso giustamente di ascrivere anche questa al nostro artista. [1]

Ecco quanto lasciò Sperandio da Mantova, non tenendo conto del busto in marmo d'Antonio Barbazzi in San Petronio, assegnatogli a torto, perchè il sepolcro dov'è quel busto è del '500 inoltrato, e il busto medesimo deve considerarsi ricostruzione fatta col mezzo della medaglia dello Sperandio. [2] Nè del busto del preteso Niccolò Sanuti nel Kaiser Friedrich's Museum, nè di quello di Giovanni II Bentivoglio nella Collezione Orloff si hanno indizî convincenti della loro appartenenza allo Sperandio. [3]

Negli ultimi anni l'artista desiderò tornare a Mantova, morire « in la patria ». Coi Gonzaga aveva avuto qualche relazione, per aver fatto la medaglia del Cardinal Francesco Gonzaga Legato di Bologna († 1483). Il vescovo Ludovico Gonzaga, estimatore delle sue virtù, lo raccomandò al principio del 1495 al marchese Francesco Gonzaga come architetto e come fonditore d'artiglierie; e la raccomandazione fu certo accolta, come attestano la statuetta equestre del Museo del Louvre e la medaglia dello Sperandio in onore del marchese di Mantova, celebrante il suo trionfo sulle armi francesi a Fornovo, col motto: *ob restitutam Italiae libertatem*. Ma la nuova protezione non durò gran fatto, chè tutto

---

[1] Dello Sperandio nella *Bibliotheque Nationale* a Parigi trovasi un bassorilievo in bronzo, rappresentante la *Flagellazione*, proveniente da un lascito del 1899 di Crignon de Martigny. Porta la scritta: OPVS . SPERANDEI . Una replica della placchetta è a Berlino, una seconda nella Raccolta Dreyfus. Il BODE nella *Zeitschrift* cit. gli attribuisce una Madonna proveniente da una chiesa privata (?) della Marca d'Ancona, ora nel Victoria and Albert Museum (le attinenze con lo Sperandio sono però molto scarse. Le pieghe non hanno affatto la nervosità del maestro, e cadono dalle ginocchia in giù secondo forme tradizionali gotiche).

[2] BURCKHARDT-BODE-V. FABRICZY, *Der Cicerone*, ed. cit., pag. 485.

[3] Anche noi assegnammo allo Sperandio i due busti e un terzo nella Collezione Lazzaroni; ma il dubbio sulla loro autenticità è nato poi, cresciuto e maturato. Il preteso busto di Niccola Sanuti ha una scioltezza di modellato, ignota certo allo Sperandio: non fu mai affisso in una nicchia, e porta una tabella ansata di fattura grossolana tutta moderna.

ci fa ritenere lo Sperandio mancato ai vivi intorno al 1495. Fu più disinvolto che fondato nell'arte; più pronto a co-

Fig 529 — Bologna, Chiesa della Santa. Sperandio: Porta.
(Fotografia Alinari).

gliere una fisonomia che a scrutare un carattere; più ingegnoso che savio.

Altri artisti mantovani, orafi, medaglisti, scultori sono Cristoforo Geremia, Ermes Flavio de Bonis, Pier Jacopo Alari Bonacolsi. Di Cristoforo Geremia, ricordato da Raffaele da Volterra nella sua *Antropologia* e, prima, dal Filarete nel *Trattato d'architettura*, fu creduto di Cremona, ma nacque a Mantova, e lavorò in Roma nella giovinezza, al servizio di Ludovico Scarampi cardinale d'Aquileia, sino al 1465, anno della morte di questo suo protettore. Fu richiesto nel 1461 e nel '63 di lavori d'orefice da Ludovico Gonzaga e dalla marchesa Barbara, che lo vollero nel '62 a Mantova. Nel '65 passò al servizio della Corte papale; nel '68 fu incaricato di restaurare la statua equestre di Marc'Aurelio. Non sappiamo altro di lui, morto probabilmente ne' primi anni del pontificato di Sisto IV,[1] vantato a cielo da Felice Feliciano per aver messo la scultura in gran pregio.[2]

Di Ermes Flavio de Bonis, ricordato come il Geremia per le medaglie, sappiamo che nel 1483 era al servizio del Cardinale Francesco Gonzaga, poi del fratello di questi, Ludovico vescovo. La medaglia da lui lasciata lo mostra sotto l'influsso del Mantegna, che a Mantova teneva lo scettro dell'arte.[3]

Più noto è Pier Jacopo Bonacolsi, che gettò medaglie nel 1480, e fece poi per il vescovo Ludovico Gonzaga un *Apollo*, un *Ercole*, la « Nuda della bissa scudelare »; per Antonio del Balzo, una testa di *Scipione* in bronzo; per la marchesana Isabella d'Este Gonzaga, una testa di cavallo, un'aquila e un *San Giovannino* d'oro, il *Cavaspino* in bronzo ed altre statuette studiate dall'antichità classica, che lo fecero distinguere come « l'Antico ».[4]

---

[1] UMBERTO ROSSI, *Cristoforo Geremia* in *Arch. storico dell'Arte*, 1888, pag. 404-411; MÜNTZ, *Les Arts a la Cour des Papes*, t. II, pag. 291.

[2] *Versi del '400 e del '600 attinenti a pittori od a cose d'arte tratti da ms. estensi e pubblicati per le nozze della signorina Ada Mazzoli col signor avvocato Giulio Veneri*, Carpi, G. Rossi, 1902.

[3] UMBERTO ROSSI, *Ermes Flavio de Bonis* in *Rivista italiana di numismatica*, I, pag. 24-40.

[4] GAYE, *Carteggio*, I, pag. 337; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici in Mantova*, II, pag. 40, n. 50; ARMAND, *Les médailleurs* cit.; MOLINIER, *Les plaquettes*, cit., I, 68; UMBERTO ROSSI, *Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico* in *Rivista Italiana di nu-*

Altri orafi vantati anche come scultori furono Bartolomeo Metioli mantovano, Giovan Marco Cavalli da Viadana: noto il primo per le medaglie eseguite tra il 1474 e il 1488,[1] il secondo per essergli stato attribuito, benchè senza certezza, il busto del Mantegna in Sant'Andrea di Mantova,[2] e per aver coniato monete per l'imperatore Massimiliano I.[3]

Nonostante l'abilità di questi artefici, a Mantova, quando si vollero opere grandi di scultura, si ricorse ad artisti forestieri. Abbiamo già veduto Donatello, chiamato dai Gonzaga, e maestri donatelliani dare opera per i Marchesi di Mantova. Prima, nel 1440, era stato chiamato da Milano Jacopino da Tradate per fare statue di Santi;[4] poi Luca Fancelli co' suoi cognati scultori, Sandro di Bertolo e Francesco fiorentino, operarono nelle fabbriche dei Gonzaga, il primo per più di quarant'anni. E quando egli venne meno, si chiamò da Milano Gian Cristoforo Romano, da Venezia Pietro Lombardo; e si ebbero da Verona gl'insigni tagliapietra che adornarono la porta di Sant'Andrea (fig. 530), in modo simile ai grandi pilastri nel Museo Civico di Verona e a quelli delle cappelle di Sant'Anastasia nella stessa città (fig. 531).

* * *

Al servizio dei Bentivoglio, si prestò Francesco Raibolini, detto « il Francia » dal soprannome del maestro suo, orafo del

---

mismatica, I; BERTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano, 1890.

[1] ARMAND, op. cit., I, pag. 80; MUNTZ in *Courrier de l'Art*, 25 mars 1886, pag. 144-155; MOLINIER, op. cit., I, pag. 70; BODE u. TSCHUDI, *Besckreibung* cit., pag. 848-859.

[2] W. BODE, *Die Bronzebüste des Batt. Spagnoli* in *Kgl. Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1889; IDEM, *Die Bronzebüste*, c. s., *Ein Nachtrag* in *Idem*, 1890.

[3] ROBERTO v. SCHNEIDER, *Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians der Ersten*, in *Jahrbüch der K. Samml. des öst. Kaiserh.*, XIV.

[4] La notizia data dal D'Arco e citata dal BERTOLOTTI circa il « maestro Giacobini da Tradate » (op. cit., pag. 65) non è stata raccolta come relativa al celebre maestro lombardo, che si suppone morto intorno il 1425.

Fig. 530 — Mantova, Sant'Andrea. Arte veronese. Decorazione della porta.

quale non rimane ricordo.[1] Coniò monete, incise, dipinse, architettò, secondo l'annalista e pittore Negri, scolpì, come dicono i contemporanei Salimbeni, Achillini e Burzio. Ma solo un intaglio in legno nel Museo del Louvre (fig. 532),[2] attribuito in generale a scuola italiana, si avvicina alla sua maniera e ai suoi proprî tipi, specialmente nelle due pie donne di qua e di là dal Cristo morto. Al Francia è invece da molti assegnato un busto di Giovanni II Bentivoglio, ad altorilievo, in San Giacomo Maggiore a Bologna (fig. 533), ritraente una delle monete gettate dal Francia per quel Signore; ma sotto vi è scritto ANTONIVS . BAL . ANNVM AGENS . XVIII. E sino a prova contraria converrà assegnare il busto al diciottenne scultore, rivelatosi soltanto in quella scultura. Al Louvre reca il nome del Francia un rilievo in bronzo col ritratto del Cardinale Francesco Alidosi,[3] Legato a Bologna (fig. 134); esso presenta una stessa aria di famiglia con le medaglie dei Cardinali Altobello Averoldi, Bernardo Rossi e Francesco

Fig 531 — Verona, Sant'Anastasia. Arte veronese: Ornamento di pilastro

[1] A. Venturi, *L'arte emiliana del Rinascimento, il Francia* in *Rassegua Emiliana*, maggio 1888.

[2] Idem, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900.

[3] André Saglio, *Francesco Francia orfevre et le nouveau portrait du Cardinal Alidosi* in *L'Art*, t LIX, 1893, I, pag. 125.

Alidosi medesimo, che si ritengono uscite dalla bottega del Francia.[1] Sotto al busto del Cardinale Alidosi stendesi un cartellino tra due aquile con la scritta: . F . CAR . PAPIEN . BON. LEGAT. La mano stessa che fece il busto eseguì pure la medaglia del Cardinale con la sua effigie nel diritto e la scritta: FR . ALIDOXIVS . CAR . PAPIEN . BON .

Fig. 532 — Parigi, Museo del Louvre. Arte di Francesco Francia: Intaglio in legno. (Fotografia Giraudon).

ROMANDIOLAE . Q . C . LEGAT; con la figura nel rovescio di Giove su carro al quale sono aggiogate due aquile, e questa leggenda: HIS . AVIBVS . CVRRVQ . CITO . DVCERIS . AD . ASTRA. Ma la medaglia, per fattura e per forma, è simillissima non solo a quella del Rossi, bensì anche all'altra dell'Averoldi che è ascritta a Niccolò Cavallerino; e si noti che le medaglie dei due Cardinali Legati a Bologna, Francesco

[1] A. Venturi in *L'Arte*, 1904.

Fig. 533 — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Antonio Bal....: Busto di Giovanni II Bentivoglio.
(Fotografia Alinari).

Alidosi e Bernardo Rossi e del Vescovo Altobello Averoldi, pure stato governatore di Bologna, non poterono essere eseguite vivente il Francia. Sono posteriori a questo maestro,

Fig. 534 — Parigi, Museo del Louvre
Attribuito al Francia: Busto del Cardinale Alidosi.

più ampio, più cinquecentesco di forme, benchè non indipendente dal caposcuola bolognese. A molti piacerà forse di sostituire a Francesco il nome di Giacomo Francia, così come questo fu sostituito audacemente dal Molinier all'altro

del niellatore Peregrino da Cesena; ma finchè nuovi e saldi argomenti ci dian modo di affermare che Giacomo Francia praticò l'arte dell'orafo e la scultura, non possiamo, con la sola scorta delle sue grossolane pitture, attribuirgli nè le medaglie, nè il rilievo del Louvre.

Un altro maestro dipendente dal Francia, come Antonio Bal...., pure nuovo nella storia dell'arte, è Giovanni Metra firmato in un grande medaglione in bronzo esistente nel Medagliere estense a Modena. Nel diritto è il Signore di Bologna a mezzo busto, nel rovescio, lo stesso in figura intera con la spada e la turrita città nelle mani, seduto sotto arcate infrante. Il medaglione fu probabilmente gettato ad onore del Bentivoglio, quando, *nudus auxilio*, difesa nel 1501 Bologna contro Cesare Borgia, questi venne ad accordi e lasciò l'impresa a danno della città.[1]

Ma più d'ogni altro scultore al Francia si approssima Vincenzo Onofri bolognese, che eseguì la tomba di Cesare Nacci, Vescovo d'Amelia e vice legato, in San Petronio di Bologna (fig. 535), con figure che sembran cavate dal metallo e segnate duramente, come tagliate con un coltello nello stucco indurito. Nel mezzo della tomba è l'ornamento della conchiglia tra due ali, trasportato a Bologna da Firenze per Francesco di Simone Ferrucci; ma la forma toscana perde nella copia ogni finezza. Nella fronte della cassa, girano fettucce formanti rombi e cerchietti, entro i quali stanno teste di cherubini e santi in rassegna; sotto il sarcofago, si moltiplicano i sostegni; nell'alto basamento, sotto il soffitto d'una stanza, innanzi a un tempietto, vedonsi le tre Virtù teologali; nella predella, chimere, che intramezzate da medaglioncini, l'Onofri ripetè sovente, con le gambe anteriori puntate.

Il sepolcro fu eseguito più tardi del 1480, data che gli è all'incirca assegnata, ritrovandosi in un altro sepolcro nella Madonna del Poggio, a Persiceto presso Bologna, con-

[1] A. Venturi, *Di un medaglista sconosciuto del Rinascimento* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888.

Fig 535 — Bologna, San Petronio. Vincenzo Onofri: Sepolcro del Vescovo Nacci.
(Fotografia Alinari)

dotto dall'Onofri per Antonio de Busi, lettore di Decretali († 1506), gli ornati della tomba del Nacci, la stessa conchiglia alata, gli stessi piedi di grifoni e i sostegni intermedî tra quella e questi, anche le fettucce che formano medaglioni.[1]

Un'altr'opera dell'Onofri (1503), più ispirata alle pitture del Francia e del Costa, è l'ancona con la Madonna e i Santi Lorenzo ed Eustacchio, nella chiesa dei Servi a Bologna (fig. 536); le figure sono colorate, l'altare è in prospettiva; due angioli stanno tra i pilastri e le colonne, come ne' cibori del Sacramento; le colonne anteriori riproducono forme lombarde nella ricca decorazione a viticci e nelle basi in forma di vaso.

Sono dell'Onofri il sepolcro in San Petronio, sotto l'organo di destra; e il busto del Beroaldo († 1505) in San Martino (fig. 537), con tanti caratteri della scuola del Francia.[2]

Prossimo all'Onofri e in generale all'arte sotto l'influsso del Francia, è lo scultore della tomba di Pier Canonici,[3] già in San Martino Maggiore, ora nel Museo Civico bolognese (fig. 538).

* * *

Ferrara, come Mantova, non ebbe proprî scultori; e abbiamo veduto Niccolò Baroncelli, Antonio di Cristoforo, fiorentini, lasciarvi i monumenti di scultura più importanti del secolo XV; Donatello, chiamato, benchè invano, a dar segni del suo genio; Domenico Paris padovano, che continuò l'arte di Niccolò Baroncelli; Antonio Rossellino e Ambrogio da Milano, che innalzarono il monumento al Vescovo Roverella in San Giorgio presso Ferrara.

---

[1] A. Rubbiani, *Un'opera ignorata di Vincenzo Onofri* in *Arch. storico dell'Arte*, Serie II, 1895 – Torquato Tassi, *Un monumento sepolcrale della Rinascenza* in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906.

[2] Un busto che tiene del modo di fare dell'Onofri è nel Kaiser Friedrich's Museum, attribuito a Francesco Francia (n. 191). Fu acquistato nel 1876 in Bologna, e dicesi che fosse già nel palazzo Pepoli (Bode u. Tschudi, *Beschreibung* cit., pag. 58).

[3] Corrado Ricci, *Monumenti sepolcrali dei lettori dello Studio bolognese*, Bologna, 1888.

Al di fuori della bottega del Baroncelli, al tempo di Lionello d'Este, nei palazzi e nelle delizie ducali, i tagliapietra

Fig. 536 — Bologna, Chiesa dei Servi. Vincenzo Onofri. Altare.

Domenico Taiamonte, Pantaleone e Alvise da Venezia, Fiorio da Verona, scolpirono capitelli e basi di marmi con fogliami e con l'arma marchionale, anelli da pozzi e da cisterne, se-

condo l'uso di Venezia.[1] Al tempo di Borso d'Este, contemporaneamente alla bottega fiorentina, ne teneva a Ferrara

Fig. 537 — Bologna, San Martino. Vincenzo Onofri: Busto del Beroaldo. (Fotografia Alinari).

un'altra Albertino de' Rasconi da Mantova, associato a Gia-

[1] A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* in *Rivista storica italiana*, Torino, 1881.

como suo fratello, a mastro Ambrogio da Milano e ad altri tagliapietra specialmente veronesi. Albertino non è un uomo nuovo nella storia dell'arte, e già il Cicognara accennò ai suoi intagli all'esterno delle finestre in San Petronio a Bologna. [1] La compagnia dei tagliapietra mantovani e veronesi ebbe continue commissioni per le fabbriche ferraresi ed estensi, per il campanile del Duomo, per il monumento di Borso, per il Castello, ecc.; ma le forme eleganti della decorazione

Fig. 538 — Bologna, Museo Civico. Maestro prossimo all'Onofri. Sepolcro Canonici. (Fotografia Alinari).

fiorentina dovevano aver conquiso quei lombardi e veneti, poichè il camino che Giacomo de' Rasconi fece nel 1468 per il Castel Novo aveva capitelli, basi, mensole « intaiade a la fiorentina ». [2]

Nel periodo d'Ercole I d'Este le grandi fabbriche richiesero una folla di tagliapietra. Al Benvenuti, architetto ducale, prestarono aiuto Domenico di Paris e i tagliapietra

---

[1] Cicognara, *Storia della scultura*. I, pag. 247.

[2] A. Venturi *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* in *Rivista storica italiana*, 1885

Rusconi e Domenico Frisoni, detto il Duca,[1] nel rifabbricare la corte del Castello. Sopravvenne la guerra coi Veneziani, e le imprese edilizie ducali si arrestarono; ma, finita la guerra, furono riprese con maggior fervore. Biagio Rossetti, successore del Benvenuti, lavorò nel campanile di San Giorgio presso Ferrara, nel coro della Cattedrale, nel palazzo dei Diamanti e nel palazzo Costabili, ora Scrofa-Calcagnini, nei monasteri di San Vito, di San Gabriele, di San Silvestro, di Sant'Agostino, nelle chiese di Santa Maria degli Angeli, di Santo Spirito, ecc. Più che l'opera dei tagliapietra, fu in onore a Ferrara quella dei plastici, e i marmorari stessi non isdegnarono d'applicarsi a lavori di terracotta. Difatti Domenico di Paris fa per la villa ducale di Casaglia un'ancona di terracotta con figure di rilievo[2], e, in terracotta pure, le decorazioni citate dell'anticamera di Schifanoia (figure 539 a 544).[3] Tra i plastici prima ricordati nel '400 è Guido Castellano figulino, che modellò una *Pietà* in terracotta, posta sotto l'altar maggiore della Cattedrale. Nel santuario di questa esistevano, presso l'altar maggiore, un Padre Eterno con angeli e Profeti in rilievo di terracotta. Nel 1470 i religiosi e canonici di Santa Maria delle Grazie in Reggio fecero fabbricare a Ferrara « alcune ancone de terra de mezzo relevo et de tuto relevo per lo ornato de la chiesa de Sancta Maria de novo fabricato per lo R.^{mo} Abbate Zobolo qui a Regio ». Dal 1476 al 1480 s'incontra Ludovico Corradino o Corradini da Modena, che s'intitola « scultore de terra », intento a far quadri dipinti e invetriati per il palazzo di Schifanoia;[4] fu sostituito da Zoane da Modena « bocca-

[1] È probabilmente lo stesso tagliapietra del quale parla il VASARI nella *Vita d'Ercole ferrarese* (ed. cit., III, pag. 146), raccontando che Ercole, finita l'opera in San Pietro di Bologna, si partì, « e seco ne menò il Duca tagliapietra, scultore molto nominato: il quale in detta opera che Ercole dipinse, intagliò di marmo que' bellissimi fogliami che sono nel parapetto dinanzi a essa cappella ».

[2] A. VENTURI, op. sudd.

[3] Vedi pagine antecedenti 470-474.

[4] G. CAMPORI, *Notizie storiche e artistiche della Maiolica e della Porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Pesaro, 1879.

laro »;[1] e dal 1501 al 1503 trovasi anche certo maestro Pietro Antonio da Modena, detto « stampadore de cornixe

Fig. 539 — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Particolare di fregio.

de preda cota », il quale modellò cornici per il palazzo di Don Giulio d'Este, nella via di Borgo del Leone, per la chiesa di Santa Maria degli Angeli e per altre fabbriche.[2]

[1] Arch. di Stato in Modena: *Memoriale de la munition...*, *1483*, c. 29 v; *Libro della munizione*, *1484*, M, c. 149, ecc.

[2] Idem: *Memoriale*, *1501*, CC, a c. 44, 168, ecc.: *Memoriale de la munition*, *1502*, c, 53: *Memoriale delle fabbriche*, *1503*, c. 43 v. e 106 v.

Il cornicione del palazzo di Giulio d'Este, situato dirimpetto al palazzo Varano in Ferrara, mette in grado di sta-

Fig. 540 — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Particolare di fregio.

bilire che Pietro Antonio da Modena fornì di cornici quasi tutte le costruzioni ferraresi sorte a gara nel principio del secolo XVI, perchè lo stesso cornicione, con teste di serafini tra le mensolette, si rivede in moltissime case della via già

detta de' Piopponi, tra le altre in quella de' Guarini e nel palazzo già de' Costabili.

* * *

A Reggio d'Emilia poche tracce si hanno della scultura quattrocentesca. Nel Museo Civico la terracotta d'un *San*

Fig. 541 — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Particolare di fregio.

Sebastiano sembra ispirata all'arte di Cosmè Tura; e due bassorilievi in pietra (fig. 545-546), corrispondono al *Cristo*

deposto nel sarcofago del Museo del Louvre (fig. 547), acquistato nel 1876 a Parigi dal Timbal nella via di Clichy.[1] Nel ricercare l'origine di questa scultura, il Courajod pensò ad una pala di altare in San Lorenzo di Vicenza, avente nel centro la stessa rappresentazione del Louvre, cioè il Cristo

Fig. [illegible] — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Decorazione in stucco.

nel sarcofago, e comparando i due monumenti tra loro, con-

[1] Courajod, [illegible] au Musée du Louvre [illegible]

cluse che erano usciti dallo studio d'uno stesso artista, verso il 1474, data segnata sull'altare vicentino.

Associando ora alle due opere d'arte le lunette del Museo Civico di Reggio, si potranno cavare conclusioni più

Fig. 543 — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Particolare di fregio.

prossime alla verità. In una lunetta, e propriamente in quella della *Pietà*, figura un legatario, Bartolomeo Ancini, con la data della sua morte: 1459 OBIIT. Nell'altra sta la scritta: HOC BARTOLINVS | TEMPLVM. ET. | VICINIA TOTA DEDICAT. ANCINVS | TIBI. MAGDALENA. | MARIA. | ERGO.

PIA. ET MENTES. | CVNCTOR. ET CORPORA | SERVA. Tutte e due le lunette, come i monumenti di Vicenza e del Louvre, sono ben prossimi ai lombardi ai quali sono stati anche avvicinati; [1] e per le vesti dalle piegoline finissime aderenti

Fig. 544 — Ferrara, Palazzo di Schifanoia. Domenico di Paris: Particolare di fregio.

strettamente alle forme, per il taglio crudo delle aperture delle labbra come di mascheretta, per i solchi e le striature dello scalpello, è possibile vedere qui gli antesignani degli

[1] MALAGUZZI, *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo*, Bergamo, 1904.

arditi maestri lombardi, forti negli aggetti, approfonditi nei sottosquadri, accartocciati nelle pieghe.

Trattasi probabilmente d'uno fra i lombardi, che lavorò a Reggio d'Emilia e svolse la sua attività dal 1460 al 1480.

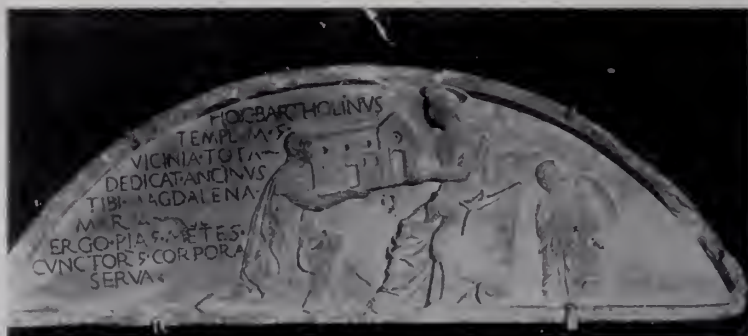



Fig. 545 — Reggio Emilia, Museo Civico. Maestro lombardo: Lunetta.

Più locale è la tormentata terracotta del *San Sebastiano*, più della Madonna col Bambino e con due adoratori nel-

Fig. 546 — Reggio Emilia, Museo Civico. Maestro lombardo: Lunetta.

l'alto della facciata del Duomo (fig. 548), sbalzata in rame, supposta di Bartolomeo Spani, architetto, orafo e scultore.[1]

[1] GIULIO FERRARI, *Bartolomeo Spani architetto, scultore ed orefice* in *L'Arte*, 189., pag. 125-146.

L'attività di quello scultore, nato nel 1468, si svolse dopo il '400, come dimostrano i monumenti di Buonfrancesco Arlotti († 1508), nella Cattedrale di Reggio, del Molza, in quella di Modena (1516), di Rufino Gabloneta († 1527), in San Pro-

Fig. 517 — Parigi, Museo del Louvre. Maestro lombardo: Altare.

spero di Reggio, ecc. Non si può quindi attribuire a lui la grande Madonna della facciata del Duomo coi due adoratori Giroldo Fiordibelli e Antonia Boiardi sua moglie, che fecero cospicue elargizioni al Duomo, quegli per testamento nel 1450, questa nel 1465.[1] I due committenti si rivedono

[1] Il Tiraboschi l'assegnò a Bartolomeo Spani; e fu seguito da Giulio Ferrari e perfino dal *Der Cicerone* (ed. cit., pag. 487); ma questi si attenne ad induzioni mancanti d'ogni fondamento critico.

nel leggio del coro della Cattedrale, fatto eseguire dalla gentildonna Antonia Boiardi Fiordibelli nel 1459, come

Fig. 548 Reggio d'Emilia, Duomo. Maniera di Niccolò da Bari: Madonna. (Fotografia Brogi).

leggesi nell'iscrizione: QVOD STVDIOSE VIDES GEROLDI SEDVLA CONIVX | DE FLORDEBELLIS FINGERE FECIT OPVS.

MCCCCLIX.[1] È probabile quindi che la Madonna sia stata eseguita dal '60 al '70, da un artista che s'approssima grandemente a Niccolò dall'Arca, anche nella larghezza della testa della Vergine, che richiama le Madonne di Francesco del Cossa ferrarese.

A ben altri criterii s'ispirò Bartolomeo Spani, che varca con la sua attività i limiti di questo studio.

Nè Parma si presenta più fornita di Reggio, benchè oggi sia ripetuto il nome di Gianfrancesco Enzola, orafo e medaglista, che lavorò in Pesaro nel 1456 [2] per gli Sforza

Fig. 549 — Piacenza, San Francesco. Lunetta della porta.

signori della città, e, nel 1470 circa, a Ferrara, per eseguire fornimenti ai libri corali della Cattedrale che portano ancora le sue placchette e quelle di Giuliano di Appolini, forse di Piacenza. Ma non è noto che dai piccoli bronzi figurati egli passasse a grandi lavori; e le sue opericciuole confuse non attestano in favore della sua abilità artistica.[3]

Piacenza, al confine settentrionale dell'Emilia, ebbe la

---

[1] Tanto basta per contrastare l'ipotesi del Ferrari che la Madonna fosse compiuta nel primo decennio del '500; e che l'eredità dei coniugi Fiordibelli contestata al Duomo non fosse goduta dai preposti alla Cattedrale se non dopo parecchio tempo. Vivente Antonia Boiardi Fiordibelli, si faceva a sue spese tanto il coro della Cattedrale, quanto l'altro della chiesa di San Domenico nella stessa città. (Cfr. Malaguzzi, *Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio d'Emilia* in *Archivio storico dell'Arte*, 1892).

[2] Zani, *Enciclopedia delle belle arti*, parte 1ª, tav. VIII, pag. 49.

[3] Molinier, op. cit., pag. 61; Bode u. Tschudi, *Beschreibung* cit., pag. 866-871.

scultura dalla limitrofa Lombardia; e accenneremo in seguito alle opere lombarde che l'adornano. Non mancò tuttavia qualche infiltrazione d'arte veneta, nell'ancona intagliata della Cattedrale, e nella porta della chiesa di San Francesco, dove si manifesta un seguace dei Bon veneziani

Fig. 550 — Piacenza, San Francesco. Particolare della Porta.

(fig. 549-550). Per la via di Cremona giunsero a Piacenza, come a Parma, saggi e influssi d'arte veneta. Nelle due città par che si disegni il crocicchio delle tre strade artistiche che conducono verso Milano, Venezia, Bologna; ma come le altre città emiliane possono vantare plastici e decoratori in terrecotte, non un lapicida innalza il capo sulla folla dei maestri che passavano già addestrati nei luoghi circostanti alle cave di marmi.

VII.

Scultori lombardi: Matteo de' Raverti e Jacopino da Tradate — Maestri lombardi a Castiglione d'Olona, a Milano e a Genova (1428-1443) — I Gagini da Bissone a Genova e loro seguaci — Domenico Gagini a Napoli con Pietro da Milano — Domenico Gagini in Sicilia e suoi discendenti — I fratelli Mantegazza — Giovan Antonio Amadeo — Suoi seguaci — I fratelli Rodari — Il Caradosso — Prime opere di Cristoforo Solari — Diffusione della scultura lombarda — Andrea Bregno e Luigi Capponi a Roma, Tommaso Malvito e altri lombardi a Napoli.

Sotto l'influsso della scultura nordica a Milano due compiuti maestri, Matteo de' Raverti e Jacopino da Tradate, sorsero al principio del '400 con Giorgio Solari, Alberto e Bertollo da Campione, intenti a scolpire statue di Profeti, in uno de' contrafforti del Duomo verso la strada Compedo e dei giganti sorreggenti i docciani. A Matteo appartiene probabilmente un nobile cavaliere coperto d'armatura, con la spada al fianco, sotto il doccione in forma di drago con le fauci spalancate; a Jacopino, una figura *gigantis deschalzii* difficilmente determinabile; a Giorgio Solari una donna in atto di suonare un lungo corno, che si vede, come il gigante del Raverti, a destra del finestrone mediano dell'abside.[1] Il disegno di quei giganti, fornito dal pittore Paolino da Montorfano, mutava le figure barbariche e deformi antecedenti in altre ragionevoli, le quali furono tipiche e servirono d'esempio ad altri de' giganti che poi si eseguirono.

Nel 1404 Jacopino da Tradate scolpiva il gigante indicato, e prima, nel 1401, un angelo per uno dei piloni del retrocoro disegnati dal Mignot; nel 1402, la statua di un

[1] Ugo Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1908, pag. 58 e seg. Ci sembra difficile ammettere l'identificazione fatta da quell'A. del *gigante scalzo* in uno quasi tutto nudo riprodotto a pag. 49.

San Barnaba non determinata ancora, e nel 1404 una figura di Profeta. Compiva inoltre insieme con Pietro Monich altre due statue di Profeti, non condotte a termine da Annex Marchestem sorpreso da morte. Due altre di Profeti nel 1404 imprendeva Matteo de' Raverti, ma una di esse non ottenne l'approvazione del pittore e de' maestri soprastanti alla Fabbrica, per essere *non bene laboratam ad plenum.*[1] Uno dei due Profeti può riconoscersi nella statua sul pilone VIII,[2] avente nel drappeggio simiglianze col *San Babila* (fig. 551) affidato all'artista medesimo, per pubblico incanto, nel 1404.[3] Quantunque abbia caratteri tedeschi, specialmente nei tre fanciulli martiri *Urbano, Opolono* e *Priliadano,* inginocchiati ai piedi del santo Vescovo, la figura prova la maestria del Raverti, di gran lunga superiore a quella di Antonio Briosco che eseguì altre statue di Santi intorno il 1414, e di maestri campionesi del tempo. Molte altre opere per il Duomo condusse Matteo Raverti, dal 1398, in cui si unì ai lapicidi della Fabbrica, sin verso il 1420,[4] quando si recò a Venezia a lavorare nella Ca' d'Oro e nel monumento dei Borromei nella cappella di Sant' Elena (1422), oggi distrutto.[5] A lui si possono ancora attribuire due statue del Duomo, l'una di un santo Papa, supposto Alessandro V (?), l'altra di *San Galdino* (fig. 552),[6] tanto per il tipo, quanto per il drappeggiamento di panno grosso, a pieghe semplici e lunghe,[7]

---

[1] Ugo Nebbia, op. sudd., pag. 86 e seg., documento a pag. 89; Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei*, I, Berlin, 1897, pag. 61 e seguenti.

[2] Idem, *id.*, riprodotta col n. 2393, senza indicazione d'autore così: « Un profeta (?) ».

[3] Idem. idem. pag. 107.

[4] Si è assegnata la data del 1418 all'andata di Matteo Raverti a Venezia, data che corrisponde all'inizio della cappella de' Borromei a Sant' Elena: ma la cappella fu eseguita tra il 1418 e il 1420 dal muratore Cristoforo da Milano e dai suoi fratelli Rigo ed Ambrogio (cfr. Paoletti, op. cit., I, pag. 57, nota 1), mentre il monumento del Raverti, secondo il Sansovino, recava la data del 1422.

[5] Pietro Paoletti, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento a Venezia*, parte prima, Venezia, 1893, pag. 80.

[6] Ugo Nebbia, op. cit., pag. 110, propende ad assegnare le due statue a Jacopino da Tradate.

[7] Per tali caratteri del drappeggiamento può supporsi seguace del Raverti (non di Jacopino da Tradate, come suppone il Nebbia) Beltramino da Rho, che fece un' insigne statua di *Santo Stefano* nel 1419.

Fig. 551 — Milano, Duomo. Matteo Raverti: *San Babila.*
(Fotografia della Fabbrica del Duomo).

differente da quello di Jacopino da Tradate, più fine e più complicato, cadente sul suolo in molteplici pieghe come di pasta. A Venezia, ove finì i suoi giorni, non resta più nulla del maestro insigne, quando non si voglia riconoscere nei doccioni della Basilica di San Marco il segno della sua maniera.

Jacopino da Tradate, compagno del Raverti, primeggia su tutti, specialmente per la statua di Martino V, della quale il Consiglio della Fabbrica il 20 aprile 1421 decretò l'innalzamento *ad eternalem memoriam sue sanctissime paternitatis.* È la statua (fig. 553) che senza ragione di sorta si volle corrispondesse al *San Marco* di Niccolò Lamberti, diversissima invece per la concezione pittorica del monumento. Spicca sopra l'altissimo drappo che copre il fondo del baldacchino papale. Con la gran tiara gemmata in capo, solenne, innalza la destra il vicario di Cristo in terra, il successore di Pietro. Simmetrico il manto metallico, che s'apre sul petto formando due archi, e ricade ad archi sulle ginocchia, e da queste ad archi si srotola sulla base retta da una mensola di gotico fiorito. Le sagome della figura, della base, del mensolone si svolgono, si seguono, continuano unite; e alla vite che corona il modiglione s'accordano nell'effetto le pieghe abbondanti, minute, piegate e ripiegate sul plinto. Nulla di toscano in questa pittorica scultura settentrionale di Jacopino da Tradate, probabile autore di altre statue del Duomo. Dal 1401, anno in cui fu inscritto tra gli operai della Fabbrica, andò crescendo di valore e di fama, così che nel 1407 fu nominato capo e maestro de' lapicidi,[1] e nel 1415 scultore a vita della Cattedrale, con stipendio fisso ed obbligo di tenere presso di sè e ammaestrare nell'arte tre giovani, poi altri tre, istruiti que' primi, e così di seguito. Il Consiglio Generale della Fabbrica, considerata la perizia di Jacopino nei molti lavori eseguiti *tam de figura forme umane quam animalium*, offrirono

[1] UGO NEBBIA, op. cit., pag. 108; MEYER, op. cit., pag. 63 e seg.

Fig. 552 — Milano, Duomo. Matteo Raverti: *San Galdino* (?)
(Fotografia della Fabbrica del Duomo).

Fig. 55. — Milano, Duomo. Jacopino da Tradate: Martino V.
(Fotografia della Fabbrica del Duomo).

Fig. 554 — Milano, Duomo.
Arte di Jacopino da Tradate: *San Bartolomeo*.
(Fotografia della Fabbrica del Duomo).

quei patti, tanto più osservando che un artista di tal valore, se non fosse stato del loro paese, si sarebbe dovuto cercare *per universum orbem* e pagargli qualunque mercede.[1] L'amor proprio de' Milanesi era soddisfatto: Jacopino da Tradate poteva rappresentare la nuova fioritura d'arte locale. Si riconosce l'arte sua e da lui insegnata nelle statue de' nodi dei piloni, di qua e di là dall'entrata del presbiterio, e in qualche altra ne' piloni della nave maggiore; e può riconoscersi, all'esterno del Duomo, nel *San Pietro Martire*, eseguito insieme con un *San Lorenzo* prima del 1425,[1] nel *San Bartolomeo* compiuto nel 1430 (fig. 554), nel *San Francesco* condotto nel 1438. Solo nel 1440 Jacopino fu chiamato a Mantova, ed ebbe quindi tempo di ammaestrare molti giovani nella scultura. Il caposcuola, benchè nominato a vita scultore della Fabbrica monumentale, partì per quella città nella età senile per far Santi al marchese Gonzaga.[2] E colà morì, lasciando il figlio Samuele che, col Feliciano e il Mantegna, dicesi, studiò e misurò anticaglie sul lago di Garda. Il suo nome, nella lapide sotto la statua di Martino V, nell'iscrizione dettata da Giuseppe Brivio, è associato al solito con quello di Prassitele; ma, a parte il luogo comune in tutte le epigrafi dedicate ad artisti del '400, Jacopino da Tradate personifica, più d'ogni altro maestro, l'arte lombarda ne' primi quattro decenni del secolo.

* * *

Mentre fiorivano Jacopino da Tradate e la sua scuola, un altro insigne maestro lavorava a Castiglione d'Olona, nel piccolo borgo presso Varese, pieno di beneficî artistici largiti dal Cardinal Branda Castiglioni. La chiesa di S. Maria di Villa, dall'aspetto esteriore che riflette la nuova architettura fioren-

---

[1] Ugo Nebbia, op. cit., pag. 109.

[2] Questa notizia, data dal D'Arco, dal Bertolotti e dagli altri che discorsero di artisti a Mantova nel '400, fu dimenticata dal Meyer (op. cit., pag. 63), dal Nebbia, ecc., che richiamano la data 1425, come l'ultima in cui si trovi citato Jacopino.

tina (fig. 555), ha due enormi statue in rilievo, *Sant'Antonio abbate* e *San Cristoforo*, rifatte in gran parte. Ma dove non

Fig. 555 — Castiglione d'Olona, Santa Maria di Villa. Veduta dell'esterno.

sono guaste, si scorge un maestro d'abilità singolare, un modellatore facile e sicuro, ad esempio nelle gambe di San Cristoforo, nella mano sinistra di Sant'Antonio, nelle pieghe delle vestimenta. Di lui sono le due porte della stessa chiesa, nelle quali, non essendo sforzate le proporzioni delle figure

e non alterate da restauri le forme, viemmeglio si apprezzano. Nella porta principale (fig. 556) il timpano presenta l'Eterno benedicente tra due angioli; il fregio, putti reggenti festoni; gli stipiti, Apostoli e Dottori della Chiesa tra girari gotici; due angioli coronano la porta inferiore reggendo un ostensorio (fig. 557). Il decoratore dell'esterno della chiesa di Villa o del Sacramento lavorò anche nel fonte battesimale del Battistero, col piede formato da quattro putti ignudi e forti tra il gotico fogliame (fig. 558), e con la tazza avente la rappresentazione del *Battesimo di Cristo*, ove sono due angioli che si abbracciano, veramente fratelli dei due che tengono l'ostensorio. Quei putti della pila sono alla loro volta fratelli d'altri che si vedono ne' capitelli pensili, frammenti del palazzo dei Castiglioni in Castiglione d'Olona, ora nel Museo Archeologico di Milano, ad esempio in quello con un genietto ignudo, sedente, con le braccia incrociate, e nell'altro con un giovane guerriero che regge uno scettro tra il fogliame gotico fiorito. Nonostante alcune differenze di fare con le opere qui accennate, la lunetta della Collegiata fondata dal Cardinal Branda può essere stata eseguita in un tempo primitivo dallo stesso artista, avere iniziato la serie de' suoi lavori con quel rilievo del M.CCCC.XXVIII, che rappresenta la Madonna col Bambino adorata dal Cardinal Branda condotto e protetto da Santi. Da quel rilievo iniziale si può giungere traverso agli altri descritti sino alla tomba del prelato morto nel 1443 (fig. 559). Sull'arca giace la forte figura, dalla testa naturalistica, condotta in modo semplice ed eletto; sul fronte dell'urna, due angioli tengono la cartella con l'elogio del defunto: sulle facce laterali, i *Santi Francesco* e *Antonio da Padova*, *Lorenzo* e *Stefano;* sulla posteriore, due putti alati con nn'altra cartella; sulle cantonate delle facce, Santi, Apostoli, Dottori della Chiesa entro nicchie. Reggono l'arca quattro Virtù, la *Giustizia*, e la *Carità*, la *Speranza*, e la *Fede*. Lo scultore è alquanto sommario, ma fine e prezioso; ancora goticizzante, ma nobilissimo per la

Fig. 556 — Castiglione d'Olona, Santa Maria di Villa.
Porta principale.

semplicità delle linee delle vestimenta curvantisi sul suolo; ancora arcaizzante nei capelli come a fili di ferro, e negli

Fig. 557 — Castiglione d'Olona, Santa Maria di Villa.
Particolare della porta laterale.

occhi mandorlati; e tuttavia con squisitezze nuove di toscane sagome e di veneziane fioriture [1].

---

[1] A. G. MEYER, op. cit., pag. 71 e seg., vede in generale, nelle sculture di Castiglione d'Olona, anche nella lunetta della porta della Collegiata, una forma d'arte fiorentina, dalla quale deriva una speciale fase della plastica lombarda. A Castiglione, secondo quell'A., avvenne un fatto analogo all'altro dello svolgimento della plastica milanese, specialmente in quella del Duomo. Quest'idea fissa del Meyer sul toscano influsso di Niccolò d'Arezzo e del Ghiberti sull'arte milanese fu pure esposta dallo SCHMARSOW (*Masaccio-Studien*, 1900, pag. 9 e seg.), che riunendo in uno i diversi scultori che

Fig. 558 — Castiglione d'Olona, Battistero. Fonte battesimale.

Trattasi d'un maestro erudito che, in ogni modo, nella lunetta specialmente, mostra la origine lombarda; e potremmo chiederci se Masolino, o altro toscano che lavorò a Castiglione d'Olona, non abbia fornito disegni, così come Paolino da Montorfano e Isacco da Imbonate, *optimus pictorum Me-*

Fig. 559 — Castiglione d'Olona, Collegiata. Tomba del Cardinal Branda.

diolani, idearono le statue eseguite da Matteo de' Raverti, da Jacopino da Tradate e da altri.

I caratteri lombardi si notano nella lunetta della Collegiata, nel gotico fiorito delle decorazioni, perfino nell'arca del Cardinal Branda, eseguita da scultore non del tutto im-

operarono a Castiglione d'Olona, li fa derivare da Niccolò d'Arezzo e da Lorenzo Ghiberti. PIETRO TOESCA (*Lo scultore del monumento di Francesco Spinola* in *Scritti di Storia, di Filologia e d'Arte* pubblicati per nozze Fedele-De Fabritiis, Napoli, 1908) contrasta a tali opinioni, trovando raffronti piuttosto nell'arte veneta che nella toscana.

memore della tradizione artistica lombarda, che fa capo lontanamente a Giovanni di Balduccio.[1] E ciò fa pensare che un lombardo educato da alcuno de' tanti veneti migrati a Milano nel principio del secolo, Niccolò da Venezia ad esempio, abbia eseguito le sculture di Castiglione d'Olona, con la scorta di qualche disegno preparatogli dai pittori toscani in quella cittadella d'arte toscana nelle prealpi lombarde.[2] Un altro maestro che lavorò nella chiesa del Sacramento un'*Annunciazione*, con poche linee semplici, nobilissime, ebbe forse l'aiuto d'un disegno toscano, poichè sembra un pisano in ritardo. Non l'ebbe invece l'altro, lombardo ritardatario, che fece nella stessa chiesa quattro statue dei Dottori della Chiesa, in una forma che si attiene ai Campionesi trecenteschi; nè il mediocre figurinaio che nella Collegiata formò l'ancona gotica (fig. 560).[3]

Lo stesso scultore fine e aggraziato delle porte della chiesa del Sacramento e d'altro, a Castiglione d'Olona, s'incontra a Milano, nel tabernacolo sulla porta della chiesa di Santa Maria Podone;[4] e quindi a Genova, intento a scolpire il sepolcro di Francesco Spinola, in San Domenico († 1442), e ad effigiare il capitano genovese armato, a cavallo, sopra un bassorilievo antico, omaggio de' cittadini di Gaeta al loro difensore. Il bassorilievo si conserva nel Museo Civico nel Palazzo Bianco; la parte superiore, dell'ano-

---

[1] Secondo il TOESCA (op. cit., p. 179), l'autore del mausoleo del Cardinal Branda deriva da due maggiori artisti che lavorarono a Castiglione d'Olona; l'uno sarebbe l'autore della lunetta della Collegiata, l'altro il decoratore dell'esterno della chiesa del Sacramento: «dal primo», così scrive, «egli trae le figure de' suoi angioli, ma sminuendone la grazia, l'aerea leggerezza; dal secondo le figurine di santi scolpite sul sarcofago con un drappeggiare più complicato delle pieghe e i suoi putti ignudi, ai quali tuttavia non sa imprimere la classica robustezza dei genietti scolpiti nella pila del Battistero».

[2] Il TOESCA (op. cit., pag. 178) assegna ad uno scultore prossimo a quello dell'arca del Cardinal Branda tre statue della Madonna e di due Santi sul fastigio della facciata della parrocchiale di Venegono Superiore, vicino a Castiglione.

[3] Il raggruppamento che fa il TOESCA (op. cit., pag. 177 e seg.) delle varie sculture di Castiglione Olona non ci sembra giusto.

[4] Pubblicata da FRANCESCO MALAGUZZI VALERI (*Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo*, Bergamo, 1904, pag. 13). Niuno tuttavia si è accorto dell'evidente analogia del tabernacolo con le opere citate di Castiglione d'Olona.

nimo maestro di Castiglione d'Olona, è nel cortile del palazzo Spinola in piazza Pellicceria. Anche in questa opera recentemente illustrata [1] si vede l'indirizzo artistico veneziano dell'autore, nel modo di disporre il baldaccchino similmente a quello dei mausolei veneziani e veronesi; il capitano a cavallo col bastone del comando, come in atto di guidare le schiere, sotto il padiglione formante come un grand'arco gotico inflesso, tenuto steso da due angioli. Il monumento fu attribuito a Giovanni Gagini [2] e al comasco Michele d'Aria;[3] ma, come scrive giustamente Pietro Toesca, « l'esame delle opere certe del Gagini, e fra altro del portale del palazzo Quartara in Genova, esclude la prima attribuzione: nel bassorilievo del San Giorgio sull'architrave del portale è uno stile più energico, un'esecuzione più nervosa che nel mausoleo dello Spinola; le pieghe dei panni vi sono non poliedriche, ma lisce e sottili; le mani delle figure non hanno un modellato sommario, bensì preciso e finemente studiato nell'epidermide. Che esistano relazioni di stile fra Giovanni Gagini e l'autore del monumento di Francesco Spinola non si può negare; tuttavia non tali da far confondere in una sola persona i due scultori. Più convincente è l'attribuzione a Michele d'Aria, se si ricorra al confronto della figura dello Spinola con la statua di Domenico Pastini da Rapallo nel palazzo di San Giorgio; ma anch'essa non ci pare sostenuta da argomenti esaurienti ». Certo è che lo scultore, il quale svolse la sua attività nel bacino dei laghi lombardi, a Castiglione d'Olona, ha rapporti con l'arte di Giovanni Gagini, proveniente dalla stessa regione, e che ornò insieme co' suoi parenti la ligure capitale.

---

[1] P. Toesca, op. sudd., pag. [illegible]

[2] Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, Milano, [illegible].

[3] Suida, *Genua* in *Berühmte Kunststätten* XXXIII, Leipzig, 1906, pag. 61.

Fig. 560 — Castiglione d'Olona, Collegiata. Ancona d'altare.

* * *

I Gagini [1] da Bissone [2] formarono una tra le tante famiglie di tagliapietra migrate a Genova, quella dal villaggio sulle rive del Ceresio, le altre degli Aprile e dei Della Scala da Carona, dei Sormano da Como, dei de Aria o de Oria da Porlezza nella Valsolda su quel di Lugano, ecc. Il capostipite de' Bissonesi fu Beltrame, da cui discesero Pietro e i due scultori Giovanni e Pace; figlio di Pietro fu Domenico; nipote di questi, Elia.

Giovanni Gagini trovasi a Genova nel 1449; erige nel '50 la chiesa parrochiale di San Michele in Pigna, su quel di Ventimiglia; nel '51 compie la porta d'ingresso interno della sagrestia di Santa Maria di Castello, con l'aiuto di Leonardo Riccomanno di Pietrasanta; nel '57 scolpisce la porta del palazzo Quartara in Piazza San Matteo, affatto simile ad altra che da Genova passò a Londra nel Victoria and Albert Museum (fig. 561). Nel '65 iniziò la cappella Fieschi nel Duomo; nel '75, insieme con Michele d'Aria, si obbligò di eseguire una fontana marmorea e una cancellata con figure d'angioli in marmo ordinate da Francesco Spinola per la chiesa di San Domenico; nell'87 scolpiva altre decorazioni di San Giorgio, patrono della Repubblica genovese, da collocarsi sopra l'ingresso del castello di Lerici e di Bastia in Corsica e sul ponte di Gole. Nell'88 s'impegnava con Monsignor Leonardo de' Fornari, vescovo di Mariana, a costrurre e decorare una cappella nella chiesa di N. S. delle Vigne, e più tardi, con lo stesso prelato, a erigere e decorare un'altra cappella nella chiesa degli Eremitani di San-

[1] Scriviamo *Gagini* e non *Gaggini*, benchè questa forma sia in uso presso gli scrittori genovesi e lombardi, quella presso i siciliani; ma i documenti anche genovesi portano *Gazino* e *Gagino*.

[2] ALIZERI, *Cenno sulla scultura in Genova* in *Espero*, Genova, 1843: SPOTORNO, *Matricula artis pictoriae et scultoriae urbis Januae* in *Giornale Ligustico*, I, pag. 268; L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissone e le loro opere in Genova e altrove*, Genova, 1904: SUIDA, *Genua*, cit.

Fig. 561 — Londra, Victoria and Albert Museum. Giovanni Gagini: Sopraporta genovese.

t'Agostino; nel '95 promise di fare per Santa Maria Assunta di Caprafico in Nervi un cancello con balaustre di marmo scolpito e con stipiti intagliati.[1] Ma dell'operosa sua vita, durata almeno sino al 1506, ben poco resta: le porte alle quali abbiamo accennato e il monumento del Cardinale Giorgio Fieschi, tolto in questi ultimi anni dalla cappella propria, ove stette sin dal tempo in cui venne formato. Le porte mostrano un artista ancora gotico, affine, specialmente nella porta Danovaro già D' Oria nella Salita San Matteo (fig. 562), al maestro citato di Castiglione d'Olona, più evoluto in quella del palazzo Quartara e nella replica qui riprodotta di Londra. Nel monumento Fieschi scorgesi l'educazione veneta, per il sarcofago con le Virtù retto da quattro mensoloni, per il baldacchino che forma in alto un cimiero su cui si estolle il patrono San Giorgio, e che, sollevato per le mani di due angioli, mostra distesa la figura del Cardinale, circondata da chierici e prelati che recitano le preci dei defunti. Le figure delle Virtù escono da una stessa stampa, e così queste degli angioli e de' chierici. Il Gagini dovette sembrare in ritardo anche rispetto a' suoi parenti; e spesso fu imprenditore di opere, provveditore di marmi, e si associò tagliapietra diversi, Leonardo Riccomanno a Santa Maria di Castello, il luganese Giacomo Marocco nella cappella della chiesa di N. S. delle Vigne.

Pace Gagini, che vuolsi fratello di Giovanni, s'incontra tardi, il 26 novembre 1493, assunto al lavoro della Certosa di Pavia da Antonio della Porta e dall'Amadeo,[2] poi compagno e socio di Antonio stesso detto il Tamagnino, suo zio; nel 1501 era a Genova, dove fece statue per il palazzo di San Giorgio e, per ultimo, nel 1520, il monumento sepolcrale di Caterina de Rivera, contessa di Molara, per la

[1] I documenti relativi a queste allogazioni di lavori a Giovanni Gagini sono stati in gran parte raccolti dal Cervetto, op. cit.

[2] Magenta, *La Certosa di Pavia*, 1897, pag. 170.

chiesa dell' Università di Siviglia.[1] Svoltasi la sua attività in tempo che oltrepassa il limite di questo studio, vediamo invece Elia Gagini, che trovasi giovanissimo, nel 1440, con Martino da Lugano e altri lombardi a Udine, scultore della loggia comunale; e sette anni dopo in Genova, dove coabitò e dette mano con Domenico suo zio ai lavori della cappella di San Giovan Battista nel Duomo.[2] Partito Domenico per Napoli, egli continuò il frontispizio della cap-

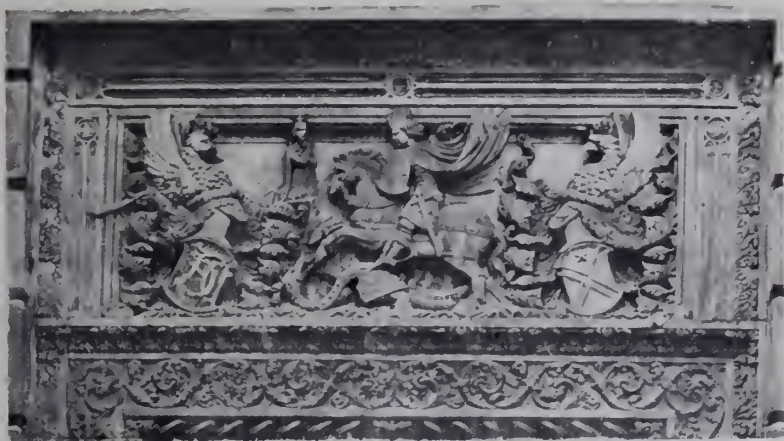



Fig. 562 — Genova, Salita San Matteo.
Giovanni Gagini: Porta del Palazzo Danovaro già d'Oria.

pella, compiuto soltanto nel 1478. Nell'80 appare educatore nell'arte di Giacomo Gagini da Bissone; nell'83 è occupato in Perugia a costruire con altri artisti le logge del Mercato; nel '91 lavora nel Duomo di Città di Castello. Appartiene a Elia, secondo la distinzione ragionevole recentemente proposta,[3] la parte superiore del frontispizio della cappella (fig. 563), con figure assai rozze dal panneggio a forma replicata di *S* molto incavate, e i due bassorilievi superiori della *Predi-*

[1] LUCA BELTRAMI, *Pasio Gaggini da Bissone nella Certosa di Pavia* in *Rassegna d'Arte*, 1904; IDEM, *Le opere di Pasio Gaggini in Francia* in *idem*, 1904.

[2] LAURA FILIPPINI, *Elia Gaggini da Bissone* in *L'Arte*, 1908, pag. 17 e seg.

[3] IDEM, *idem*, pag. 18.

cazione del Battista e del *Battesimo di Cristo*, col paese a rocce poliedriche, con le alte chiome degli alberi a grandi foglie, con figure dalle forme compatte, agglomerate, non ben distinte tra loro da netti contorni, come ne' riquadri inferiori, dov' è l' accordo nelle reciproche proporzioni, il distacco delle figure dal piano, scienza prospettica nel bassorilievo.[1] Di tutto il resto eseguito da Elia Gagini, rimangono alcuni frammenti in Santa Maria di Castello, in un paliotto d'altare della cappella di San Tommaso, nel tabernacolo applicato[2] al muro di fondo nella cappella del Battistero (fig. 564); ed anche un sopraporta rappresentante l'*Adorazione dei Magi* (fig. 565) in via degli Orefici,[3] dove, come nelle altre opere, si mostra umile scarpellatore che, invece di far balzare dal marmo, sembra intagliare in legno le composizioni.

Domenico Gagini, gloria della famiglia bissonese,[4] fu giovanissimo alla scuola di Filippo Brunellesco, come dice il Filarete nel *Trattato d'Architettura*, che nominando gli artefici i quali dovevano erigere la Sforzinda da lui ideata. scrive: « Venneci ancora Domenico del lagho di Logano discepolo di Pippo di ser Brunellesco ».[5] Morto questi

---

[1] Qui FRITZ BURGER *Francesco Laurana*, Strassbourg, 1907, pag. 31) e WILHELM ROLFS (*Franz Laurana*, Berlin, 1907) riconobbero a torto la collaborazione di Francesco Laurana con Domenico Gagini.

[2] CERVETTO (op. cit.) dimentica questi frammenti; SUIDA op. cit.) li attribuisce insieme con altri in fascio a Giovanni Gagini; LAURA FILIPPINI invece li ha bene distinti (op. cit., pag, 24 e seg.).

[3] Fino ad ora ne è stato ignorato l' autore indicato come di Giovanni Gagini dal Cervetto, giustamente assegnato a Elia da LAURA FILIPPINI (op. cit., pag. 29).

[4] ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno*, cit.; DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, IV, Palermo, 1864; DI MARZO, *I Gagini*, I. Palermo, 1880; DI MARZO e MAUCERI, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia* in L'*Arte*, VI, 1903, pag. 147 e seg.; CORNEL VON FABRICZY in *Rep. f. Kstw.*, 1905, pag. 163 e seg; BURGER, op. cit; ROLFS, op. cit., pag. 272 e seg.

[5] Cfr. LAZZARONI e MUÑOZ, op. cit., pag. 251. Dopo la frase su riferita il Filarete scrive: « Uno Geremia da Cremona il quale fece di bronzo certe cose benissimo. Uno di Schiavonia il quale era bonissimo scultore. Uno Catelano. Un altro Domenico di Capo d'Istria saria venuto se non che morì a Vicovaro in uno lavoro faceva al conte Tagliacozzo ». Intendeva dire che a lavorare nella Sforzinda andarono questi maestri. Il VASARI (ed. cit., II, pag. 385) copia il Filarete, così alterandolo: « Furono ancora suoi discepoli (di Brunellesco) Domenico del Lago di Lugano, Geremia da Cremona che lavorò di bronzo benissimo, insieme con uno Schiavone che fece assai cose in Vinezia; Simone che dopo aver fatto in Or San Michele per l'Arte degli Speziali quella Madonna mori a

Fig. 563 — Genova, Duomo.
Domenico e Elia Gagini: Parte della fronte della cappella di San Giovan Battista.

nel 1446, Domenico si ridusse a Genova, dove convenne il 4 maggio 1488 coi nobili Baldassare Vivaldi e Gaspare Cattaneo, Priori del Consorzio di San Giovan Battista nel Duomo, per la esecuzione degl'intagli marmorei a decorazione della fronte esterna della cappella di quel Santo patrono. Nelle due storie della *Nascita del Battista* e del *Convito di Erode* si distingue principalmente la mano del lombardo erudito in Toscana alla scuola del Brunellesco, specialmente nelle architetture che, in entrambe le storie, figurano aule aperte, come tabernacoli, coronata la prima d'un timpano triangolare avente nel mezzo un serto con due lemnisci, la seconda, d'una lunetta ad arco scemo con un vaso nel mezzo; quella col soffitto a lacunari, questa a cupola. La composizione della *Natività di San Giovanni* è animatissima nel gruppo delle tre comari che alzan su dal catino il neonato per mostrarlo a Zaccaria, e in quello delle serventi che si avvicinano alla casa; Anna, come nelle tradizionali rappresentazioni toscane, sta sollevata sul letto, con la testa poggiata alla destra. Anche nel *Convito di Erode* vivacissima è la mossa di Salome danzante al suono del tamburello, mentre alla mensa si appresta il dono ferale. Piccole le proporzioni delle figure, studiati i costumi contemporanei, finissima la determinazione della forma. Oltre le due storie, Domenico Gagini fece alcuni de' Santi nelle nicchie de' pilastrini a sinistra e alcuni de' vaghi puttini nelle mensole superiori, con sciarpe intorno al corpo a svolazzi e a cerchi. Tutto il resto fu eseguito secondo il disegno da lui presentato all'atto della convenzione; e rivediamo infatti l'*Annunciazione* de' pennacchi dell'arco ripetersi a Palermo dove l'artista fu poi maestro e donno. Il gotico che si riafferma nel coronamento del frontespizio e appena nel fogliame all'incorniciatura delle storie, è bandito quasi completamente dall'eleganza toscana di Domenico.

Vicovaro, facendo un gran lavoro al conte di Tagliacozzo ». La evidente alterazione del Vasari servì tuttavia al Rolfs che fece lo Schiavone, Francesco Laurana, scolaro del Brunellesco, condiscepolo del Gagini.

Fig. 561 — Genova, Santa Maria di Castello.
Elia Gagini: Tabernacolo nella cappella del Battistero.
(Fotografia Noak).

che vi lavorò intorno sino al 1456.[1] Il 23 agosto dell'anno prima, egli s'intese per la decorazione in marmo d'un'altra cappella, non più esistente, nella chiesa di San Gerolamo del Rozo,[2] ora Museo dell'Università; ma poco dopo partì per Napoli. Nel 1457, l'8 di marzo, Elia Gagini, come aiuto e procuratore di Domenico assente, riceveva per conto di lui una somma dovutagli per i lavori del progetto della cappella di San Giovanni;[3] e ritroviamo difatti « Dominico Lombardo » a Napoli il 31 gennaio 1458 con Isaia e Antonio Pisani, con Pietro da Milano, con Francesco Laurana e Paolo Romano ricevere denaro per le figure dell'Arco trionfale d'Alfonso d'Aragona.[4]

La determinazione della parte di diversi artisti che lavorarono nell'Arco ha affaticato gli studiosi moderni, senza che siasi saputo indicarne alcuna con qualche verosimile sicurezza. Noi abbiamo indicato le parti che probabilmente spettano a Isaia da Pisa,[5] ad Antonio di Chelino,[6] ad Andrea dall'Aquila.[7] Ora resta da determinare le altre parti degli scultori dell'Arco che, secondo il Summonte, fu fatto « per mano di Francesco Schiavone, opera per quei tempi non mala »[8], e qui dobbiamo indicare la parte che spetta a Domenico Gagini. Molto gli è stato attribuito, e non solo delle sculture dell'Arco, ma anche della sala del Barone a Castelnovo in Napoli, quantunque mai egli abbia modellato figure con vestimenta così trinciate, arricciate, barocche. Nella gran sala v'è una porta trionfale, che il Vasari attribuì a Giu-

---

[1] Cervetto, op. cit., pag. 44.

[2] Idem, op. cit., pag. 246, doc. II.

[3] Idem, op. cit., pag. 247, doc. III.

[4] Cornel von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfons I am Castel Nuovo zu Neapel* in *Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, 1899.

[5] V. pag. antecedente 384.

[6] V. pag. antecedente 458.

[7] V. pag. antecedente 408. Oltre la parte indicata come probabile di Andrea dall'Aquila agginngiamo la figura della *Temperanza* nella parte superiore dell'Arco, con vasi in mano baccellati e strigilati alla donatelliana.

[8] Croce in *Napoli nobilissima*, 1898, e Cicogna in *Memorie dell'Istituto Veneto*, IX, pag. 411.

Fig. 565 — Genova, Via degli Orefici. Elia Gagini: *Adorazione de' Magi.*
(Fotografia Noak).

liano da Maiano.[1] il Bertaux a Pietro da Milano,[2] il v. Fabriczy, in modo dubitativo, a questo maestro,[3] il Burger a Domenico Gagini.[4] Ma la frettolosità di quel sopraporta, quasi potrebbe dirsi la improvvisazione, appartiene, come vedremo, al Laurana. A Domenico non possiamo assegnare se non i fregi sovrapposti alle due storie nel fornice dell'Arco, quegli eleganti fregi con tritoni, ippocampi, ninfe, fanciulli su delfini sulle onde uscenti come criniera dalle bocche di alcuni mascheroni di fiumi, le nicchiette sovrapposte ai fregi architettati alla maniera del Brunellesco, e la storia a destra (fig. 566), dove nelle colonnine che reggon l'arco, negli esili pilastrini rivediamo le forme architettoniche delle aule nelle storie del *Precursore* a Genova. Il rapporto tra le forme delle figure de' guerrieri che circondano il re vittorioso chiuso nella gorgiera, e le sopraporte indicate di Giovanni Gagini, è pure un segno della verosimiglianza dell'attribuzione a Domenico, il quale tuttavia nelle teste grosse e lunghe, nelle figure corte, ne' capelli come cordoni, nelle mani grandi con indicazione delle vene, si mostrò inferiore all'artista che fece la storia di contro. Fors'anche è di Domenico Gagini il *San Michele* che sta nel culmine dell'Arco, come indica il modo dell'acconciatura con quella gran ciocca sporgente sulla fronte, e del raccogliersi del manto in una fascia a mezzo il corpo.

La schiera degli artisti che lavorava sull'Arco di Castelnuovo fu presto sbandata per la sopravvenuta morte di Alfonso d'Aragona e per la pestilenza; tornò soltanto Pietro da Milano a continuar l'opera dei compagni dal 1465 al 1473. Questo scultore lombardo[5] si può riconoscere in una parte del gran fregio dell'Arco, e precisamente là dove è il carro trionfale d'Alfonso d'Aragona. Convien distinguere innanzi

---

[1] Vasari, ed. cit., II, 47.

[2] Bertaux in *Arch. storico napoletano*, XXV, 1900, pag. 27-63.

[3] C. v. Fabriczy, op. cit. nel *Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, 1899 e 1902.

[4] Burger, *Francesco Laurana* cit.

[5] V. pag. antecedenti 460-461.

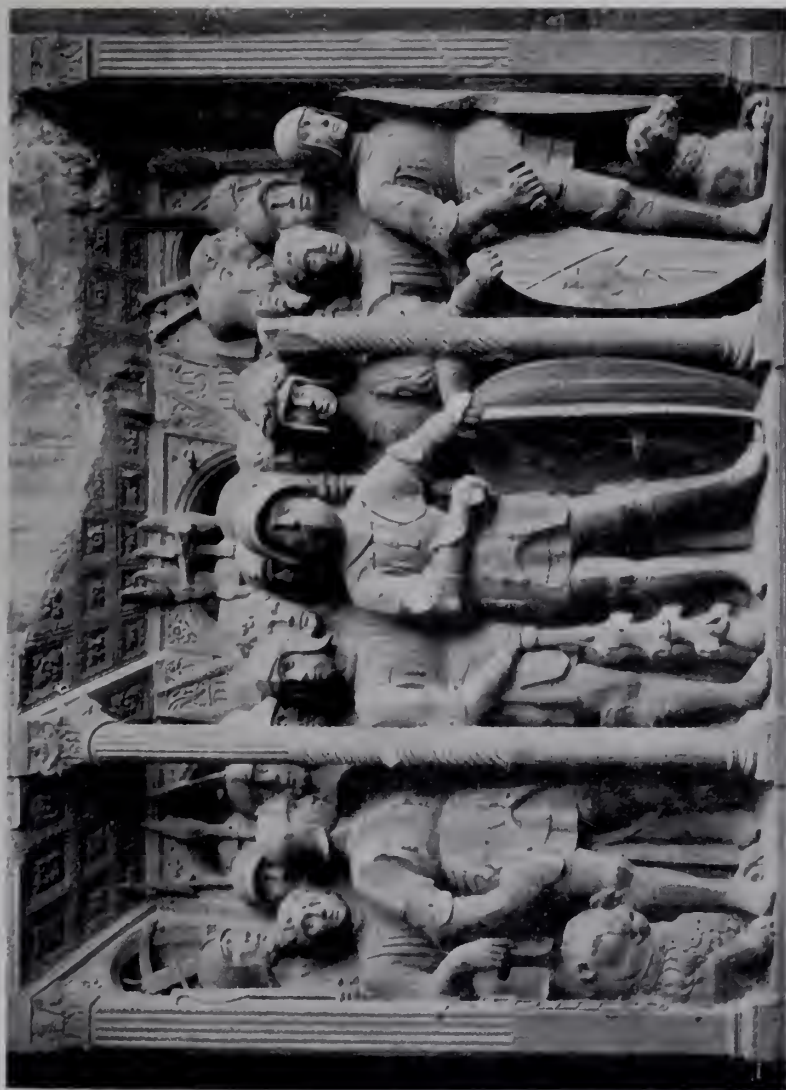



Fig. 566 – Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Domenico Gagini: Storia del fornice a destra.
(Fotografia Alinari).

tutto le varie maniere che si manifestano sul fregio stesso. Cominciando da destra, vediamo i tibicini, dalle facce ottuse e dalle guance cadenti, sui quattro cavalli, e sono d'Isaia da Pisa (fig. 567);[1] seguono i trombettieri laureati, fanciulli musicanti e la Vittoria guidatrice della quadriga trionfale (fig. 568), eseguiti dallo stesso maestro pieno di spirito e d'impeto, per noi Francesco Laurana, che improvvisò il sopraporta della sala del Barone (fig. 569); segue la quadriga trionfale, Alfonso d'Aragona col globo in mano, sul carro, in un seggio coperto di broccato, mentre una gran fiamma s'innalza davanti a' suoi piedi, e procedono i grandi della Corte con scettri e con palme intorno e dietro al carro ornato di festoni retti da bucrani (fig. 570). Questa, secondo noi, è la parte che spetta a Pietro di Martino da Milano. La testa della figura che si vede subito dietro al carro è costruita come le teste delle medaglie che lo scultore fece per Renato d'Angiò, e le tuniche a campana di personaggi del corteo si rivedono nel rovescio della medaglia di Renato e di Giovanna sua moglie (1462), nelle figure de' cortigiani intorno a quel Re. Lo scultore ci appare senza grandi risorse, ordinato, erudito, propenso a ripetersi nel far a scanalature le tuniche davanti e nell'infossar pieghe a mezzo le braccia, lento ne' movimenti, pigro; ma superiore di gran lunga allo scultore delle figure impalate del corteo, che con palme e rame d'ulivo stanno nell'edicola a sinistra, a seguito di quelle di Pietro da Milano, opera probabile di un altro lombardo.[2]

Interrotti i lavori dell'Arco trionfale, Pietro di Martino si recò alla Corte di Renato d'Angiò, dove si trovò col compagno di lavoro a Napoli, Francesco Laurana. Nel 1461 fece una medaglia per il Re; l'anno seguente un'altra;[3] nel '63,

[1] V. pag. antecedente 384.

[2] Sarebbe qui da riconoscere Pietro Giovanni da Como, che il Rolfs (op. cit., pag. 203 e seg.) distingue da Pietro di Martino? Per identificare i due scultori in una stessa persona, Cornel von Fabriczy (*Neues zum Triumpfbogen Alfonsos I* in *Jahrb. d. K. preuss. Ksts*, 1902) suppose che la lettera di Alfonso I ai Rettori di Ragusa fosse scritta nel 1454 e non nel 1452, data segnata nella lettera ove si parla di Pietro da Milano!

[3] Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance* II, *Francesco Laurana e Pietro da Milano*, Paris, 1882.

Fig. 567 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Isaia da Pisa: Parte del fregio dell'Arco.
(Fotografia dell'Ufficio regionale de' monumenti di Napoli).

per incarico del Re medesimo, « les ymages et mistères de Sainte Magdeleine de la Bausme » nella chiesa di San Mas-

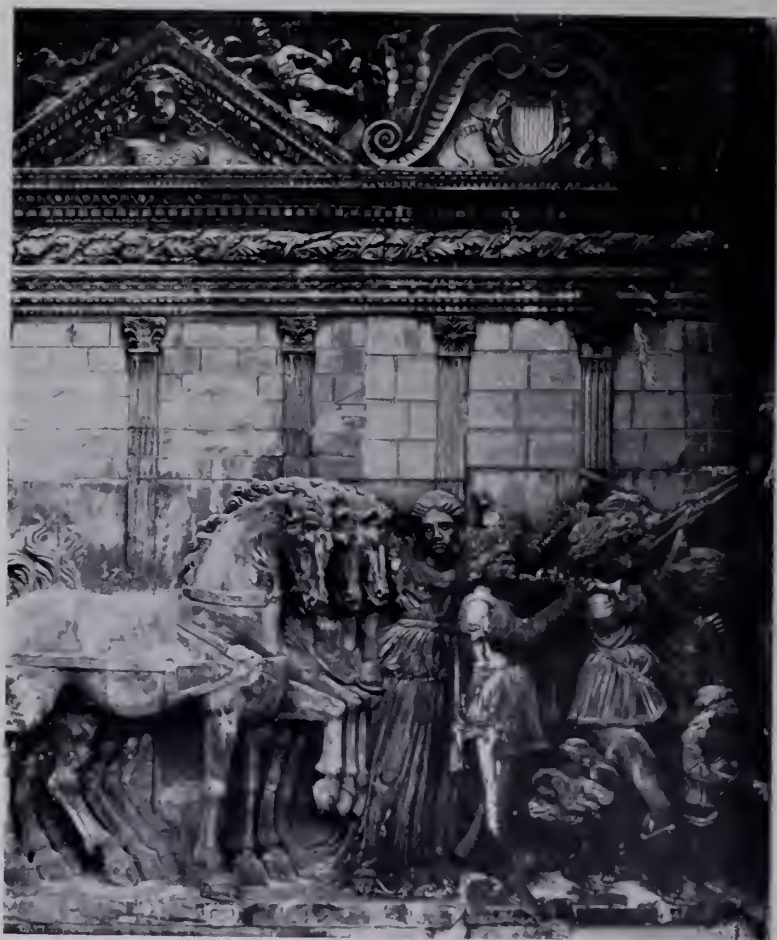



Fig. 568 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Franc. Laurana: Parte del fregio dell'Arco. (Fotografia dell'Ufficio regionale de' monumenti di Napoli).

simo in Bar-le-Duc;[1] nello stesso anno, per una sala del Castello di Bar-le-Duc, un rilievo di due cani azzuffantisi;[2]

[1] Maxe-Werly, *Un sculpteur italien a Bar-le-Duc* in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, an. 1896.

[2] Idem, op. sudd., pag. 80.

nel '64 altre medaglie. Era chiamato « Maistre Pierre de Millain tailleur et ymageur du roy de Sicile ». Tornato a Napoli nel 1465, compì i lavori lasciati in sospeso, operò al secondo e al terzo arco, e fece anche un tratto delle porte di bronzo gettate da Guglielmo Monaco[1] chiamato da Parigi alla Corte aragonese per costruire orologi e fondere artiglierie. Si rivede l'arte di Pietro da Milano nelle figure del nicchione,

Fig. 569 — Napoli, Castelnuovo. Francesco Laurana: Sopraporta nella sala del Barone.

nel vestibolo dell'Arco: gli stessi personaggi intorno al carro d'Alfonso d'Aragona qui si dispongono nelle pareti laterali della nicchia. Ciò torna a prova della nostra determinazione dell'opera sua nella fronte dell'Arco, perchè dal 1465 in poi a continuare il lavoro soltanto Pietro da Milano è nominato più volte nei registri della Corte aragonese, come « Mestre Pere de Mila pedrapiquere e capmestre de totes les obres de pedra dell Castell nou ». Forse egli si servì di qualche aiuto, ma lui solo sino all'aprile del 1473, data della sua morte, è il « regius scultor marmorum », o « regius marmorarius », o « regius magister marmorum ».

[1] Biancale, *Le porte di bronzo di Castelnuovo in Napoli* in *L'Arte*, 1907. Il tratto determinato dal Biancale verosimilmente come opera di Pietro da Milano è il bassorilievo della *Marcia verso Troia*, e propriamente quello nella parte destra di esso, poichè è diviso in due parti.

Mentre Pietro da Milano si rifugiava nel 1461 in Francia, Domenico Gagini si recava a Palermo. Certo il 22 novembre 1463 vi assumeva la scultura del monumento in marmo del magnifico Pietro Speciale, regio milite, signore delle terre di Alcamo e Calatafimi, nella chiesa di San Francesco d'Assisi. [1] Per eseguirlo si recò a Carrara, donde condusse cinque giovinetti per aiuto; ma dell'opera non è più traccia. Resta solo il ricordo di Pietro Speciale nel ritratto a bassorilievo con la data del 1469, lavoro del Laurana piuttosto che di Domenico Gagini, cui invece si attribuisce, al sommo della scala dell'antico palazzo di quel ricco siciliano, promotore delle arti, costruttore della corte pretoriana o palazzo di città, di fortificazioni, di ponti, di nuove porte, di vie, di fontane. Con un berrettone in capo, il severo e arguto vecchio guarda con occhi stretti; il ritratto è pieno di carattere e di verità.

Nel 1463 un procuratore della *maramma*, ossia dell'Opera del Duomo di Salemi, invitò Domenico a eseguire per essa un fonte battesimale, ancora esistente, ma d'importanza puramente decorativa; nel 1474 egli attese alla decorazione, oggi distrutta, della cappella di Santa Cristina in Palermo, ed ebbe a compagno nel lavoro Giorgio da Milano; nell'82 fece un'arca marmorea per le reliquie del corpo di San Gandolfo nella chiesa madre di Polizzi, della quale restano alcuni mirabili avanzi; nell'80 si obbligò di vendere una statua di Madonna all'arciprete di San Mauro Castelverde; nell'83 incaricò un faentino di vendergli tre imagini marmoree nelle parti di Catania; nell'84 ricevette il pagamento di colonne e di capitelli di marmo venduti alla confraternita di Santa Maria dell'Annunziata in Palermo.

Tra un lavoro e l'altro, Domenico attese alla mercatura, al commercio degli zuccheri e delle « cannamele ». Morì

---

[1] Per le notizie biografiche su Domenico Gagini, oltre le opere citate, cfr. anche PAOLO GIUDICE, *Sopra Domenico Gagini, scultore siciliano* in *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, Palermo, 1839-40, t. XXVII e XXXI.

nel 1492, e fu sepolto in San Francesco, nella cappella dell'Arte dei marmorarî. De' lavori indicati resta tanto poco da lasciar luogo alle più discordi ipotesi. A memoria di essi, non ci

Fig. 570 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Pietro da Milano: Parte del fregio dell'Arco. (Fotografia dell'Ufficio regionale de' monumenti di Napoli).

è, in San Francesco di Palermo, se non un'*Annunciazione*, nella fronte della cappella del terzo altare a destra, entro tondi, con grandi fogliami che riempiono i pennacchi, come

nel frontispizio della cappella del Battista a Genova: forma rimasta tipica e ripetutasi in altre cappelle della stessa chiesa francescana. Ma la decorazione della fronte di quella cappella, figurata nel fregio dell'architrave e nel pilastro di sinistra (quello di destra manca), è di uno scultore debolissimo, ad eccezione di alcuni tratti che potrebbero esser proprî di Domenico Gagini, a esempio, una testa di putto in atto che s'incontra altre volte in opere attribuite a questo maestro, come nella pila dell'acquasanta nel Duomo di Palermo, intendiamo in quella a sinistra, quella a destra essendo alquanto posteriore. Si rivedono coronare la volta del baldacchino teste di cherubini dolci, graziosi, paffuttelli, coi bei capelli discrimati nel mezzo, leggeri, svolazzanti di qua e di là dalle guance. Sono essi un segno che ci permette d'attribuire a Domenico quella pila d'acquasanta con un baldacchino a cuspide cinto di testine, sormontato da un angiolo benedicente, col fondo rappresentante una cerimonia in piccole figure: intorno a un prelato che legge la formula della benedizione, stanno altri sacerdoti e donne ginocchioni, e verso lui avanza una Regina col suo corteo. La pila sotto questo magnifico apparato è a conchiglia retta da mensole con angioli.

Le stesse testine d'angioli si rivedono nella mensola che, nella prima cappella a sinistra, in San Francesco regge la Madonna col Bambino e San Giovannino (fig. 571); lungo è il volto della Vergine, quale non si vede nel Laurana cui è attribuito il gruppo; le pieghe delle vestimenta sono a fascio; il Bambino ha un'espressione triste; il San Giovannino si stringe alle vesti di Maria come se fosse rincorso.

Oltre quest'opera, che pure può attribuirsi a Domenico Gagini, non senza riscontri con la Madonna nel palazzo Arcivescovile di Siracusa (fig. 572), vi è di lui nella stessa prima cappella a sinistra in San Francesco un'altra Madonna col Bambino entro una nicchia, con cimasa che racchiude entro un serto di cherubini il Redentore. I candelabri di qua e di là

Fig. 571 — Palermo, San Francesco.
Domenico Gagini: Madonna.

Fig. 572 — Siracusa, Palazzo dell'Arcivescovado.
Domenico Gagini: Madonna.

della cimasa e altri particolari han fatto attribuire pure a Domenico la porta laterale della chiesa di Sant'Agostino (fig. 573), e potrebbero fargli assegnare il sarcofago nella cappella della Madonna del Soccorso in San Francesco, con le figure delle *Virtù teologali* sulla faccia anteriore. Ma in queste opere che abbiamo indicato, se pure si riscontra qualche carattere delle opere antecedenti di Domenico Gagini, conviene ammettere un singolar mutamento della maniera. Pare che il Laurana abbia grandemente influito su lui, e l'uno e l'altro si siano trovati in Sicilia come in una specie di soggezione dell'arte catalana, diffusasi nell'isola. Le Madonne de' Catalani, una delle quali, forse di Mattia Fortimany, è a Napoli in Santa Barbara entro un'edicola nostrana, e un'altra a Palermo, nella cappella della Madonna del Soccorso in San Francesco (figura 574), ed altre ancora, dovettero movere quegli artisti a modificare, a raddolcire, a nobilitare le statue delle Madonne. Il coro intagliato del Duomo di Palermo; la porta del palazzo Sclafani, la base d'una colonna (n. 1157), il bassorilievo dell'*Incoronazione* (n. 1112), (fig. 575), due porte intagliate in legno, nel Museo Nazionale di Palermo; un frammento d'un altro intaglio in legno nel Museo di Termini; l'architettura di Santa Maria della Catena; il protiro del Duomo di Palermo; la finestra inferiore del palazzo Mombello, le edicole sulla porta della Marina e sulla facciata della chiesa dei Miracoli a Siracusa, ecc., ecc., sono alcuni tra i tanti segni della diffusione dell'arte catalana in Sicilia. Come nella pittura (e ben lo dimostrano Antonello da Messina, il Quartararo ed altri), così nella scultura l'arte catalana influì grandemente nello sviluppo delle forme artistiche siciliane nel Quattrocento. Non si sottrassero all'influsso dominante nè il Laurana, nè Domenico Gagini, specialmente nell'eseguire le Madonne che dovevan corrispondere a un tipo noto, diffuso, venerato. Non v'è chiesa siciliana che non abbia alcuna delle Madonne secondo il tipo che il Laurana e Domenico Gagini determinarono: a Termini Imerese ce n'è una nella parrocchia della

Fig. 573 — Palermo, Sant'Agostino. Domenico Gagini: Porta laterale.

Consolazione, una seconda in una cappella a destra della chiesa madre, una terza nel fondo della chiesa stessa, una quarta in Santa Maria di Gesù; a Girgenti, una nel Duomo, una seconda in San Francesco, una terza in San Nicola, ecc. Dappertutto in Sicilia s'incontrano quelle raffinate statue di Madonna; e Domenico Gagini, quando ne fu richiesto di una dall'arciprete di San Mauro Valverde (fig. 576), subito la vendette per averla già bella e pronta nella bottega. Le sue imagini che inviò a Barcellona per essere vendute erano probabilmente di Madonne. Lo scultore, mercante di zuccheri e cannamele, trovò certo una risorsa nella generale richiesta delle pie immagini, e, per mezzo di aiuti, potè moltiplicare le statue desideratissime.

Suo figlio Antonello le moltiplicò a sua volta, con l'opera propria e de' suoi lavoranti; e ci basti ricordare tra le molte la Madonna col Bambino, da lui stesso scolpita in Santa Maria di Gesù di Catania. Antonello, nato nel 1478, vissuto tra gli esemplari paterni, tenne il campo in Sicilia; ma fiorì nel Cinquecento. Console a vita dell'Arte in Palermo, ebbe collaboratrice una schiera di giovani carraresi, e i suoi figliuoli, maschi e femmine; la sua bottega fu il grande scalo dell'arte siciliana.

Conservò geloso l'eredità paterna; e la trasmise come un patrimonio sacro a' numerosi eredi, che continuarono a popolare di statue la Sicilia.

* * *

Dopo il primo movimento d'arte, Milano ebbe un periodo di sosta. Il Filarete, architetto e scultore dello Sforza, non era tale da dar nuovi impulsi; contrario agli usi artistici milanesi, si adattava con rincrescimento alla « praticuccia » della decorazione in terracotta, e fu avversato, lui fiorentino, dai Lombardi che gli negavano perfin le pietre per il lavoro, da muratori che ogni dì gli movevan questioni, dagli Operai

Fig. 574 — Palermo, San Francesco.
Arte catalana: Particolare d'una Madonna col Bambino.

del Duomo che lo accolsero per ordine del Duca, ma presto lo licenziarono, da' soprastanti della fabbrica dell' Ospedal maggiore che gli ridussero il salario.[1] Nè Michelozzo, chiamato pure per poco tempo al servizio degli Sforza, fu tale da influire sullo spirito degli artisti lombardi che decorarono e compirono la cappella Portinari, in Sant'Eustorgio, da lui eretta, e complicarono la porta del Banco Mediceo da lui disegnata e iniziata.

Del ritardo in cui si trovava la capitale lombarda rispetto ad altre regioni italiane, è testimonianza la difficoltà che incontrò il divisamento di Galeazzo Maria Sforza per la erezione del monumento equestre in onore del padre suo.[2] Sullo scorcio del 1473, il Gadio, segretario del Duca, per « la imagine della bona memoria del quondam Ill.^{mo} S.^{re} suo patre de bronzo a cavallo » cercò « orevesi e quelli Magistri che me pare se impazano de simili cose ». Il Gadio, che non se n'era mai impacciato, si rivolse a un figliuolo di certo maestro Matteo da Clivate, che rispose d'essere « mal praticho de fondere », e che avrebbe fatto la statua di rame battuto a martello e dorato. Allora si chiesero i due fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, allora occupati nelle sculture della Certosa di Pavia, che proposero di farla in oricalco per evitare pure la fusione in bronzo. Dopo inutili domande, Antonio Pollaiuolo, come abbiamo detto, fece più tardi il disegno del monumento, rimasto tuttavia ineseguito, nonostante la esaltazione che del modello fece un poeta con una serie d'epigrammi latini, e infine Leonardo da Vinci assunse il lavoro, che per grande nazionale sventura fu distrutto.

Tra i primi scultori della generazione che svolse la sua attività dal 1450 in poi ricordiamo i fratelli Mantegazza, Cristoforo († 1482) e Antonio († 1495), che lavorarono nella Certosa di Pavia. Si è convenuto di attribuire ai due maestri una serie di sculture irte, rocciose, ottenute come col

---

[1] LAZZARONI e MUNOZ, op. cit., pag. 166-229.

[2] BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio de' Visconti e degli Sforza*, Milano, 1894

battere a furia sopra una lamina di metallo, così che ad ogni avvallamento balzano intorno acute nervature, e le superficie si schiacciano, si spezzano, si faccettano in mille guise. Pare

Fig 575 — Palermo, Museo Nazionale. Arte catalana: L'*Incoronazione.*

che i corpi umani stiano per cristallizzarsi, e le carni si scheletrizzino per ceder le polpe, i panni, le vesti si fossilizzino seguendo quel sommovimento generale d'ogni cosa. Ma veramente non c'è prova di sorta che i Mantegazza siano gli autori di quelle sculture. Avevano esercitato a Milano

l'arte di orafo, prima d'esser chiamati dai frati Certosini a lavorare nella intera facciata; e nel 20 agosto 1474 dovettero rinunciare metà del lavoro all'Amadeo, che fu il direttore di tutta la decorazione. Erano stati chiamati anche prima a lavorare nella Certosa di Pavia, e Cristoforo, sin dal 1466, vi preparava, insieme con altri operai, le pietre per gli archi e i costoloni delle vôlte; nel 1447 con Rinaldo de Stauris, *magister ab intaliis*, si applicava a modellare le decorazioni del chiostro grande; più tardi, nel 1472, modellò certi bassorilievi nell'interno della chiesa e nei fabbricati dei chiostri.[1] Nel 1473, quando si divisò il lavoro della facciata, i Mantegazza si fecero raccomandare al Priore della Certosa dal Duca, temendo che ad altri fosse affidato, come n'era corsa voce; ma per le stesse raccomandazioni ducali, il lavoro fu diviso due anni dopo con l'Amadeo. E forse i Mantegazza non sentivano di goder la fiducia dei committenti, perchè di nuovo nel 1477 ricorsero alla raccomandazione ducale per essere trattati bene, « che così merita », scriveva il Duca, « la fede loro verso nui et anche l'affectione portano ad quello devoto loco della Certosa ».[2]

Ma intanto in una stima di lavori compiuti dai due fratelli nel 1478 ancora non si parla di opere decorative per la facciata, bensì di capitelli per il tiburio, di sacrarî per le cappellette, d'una *Pietà* posta « in capella dupla ecclesie », d'una Madonna per il lavatorio del chiostrino, di tre campanili o cuspidette per i contrafforti della chiesa, d'un lavamani, ecc. Ora, quando il 7 febbraio 1482 morì Cristoforo, sua figlia, per conti di lavori di poca importanza eseguiti dal padre per la facciata, ricevette la piccola somma di lire 76.26, e que' lavori giacquero nell'officina presso il monastero sino al 1491, data del principio del rivestimento marmoreo della facciata, tutta interamente divisata dall'Amadeo. L'officina stessa,

[1] Francesco Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo*, Bergamo, 1904, pag 101; Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori*, II, Milano, 1865.

[2] Francesco Malaguzzi Valeri, op. cit., pag. 103.

Fig. 576 — San Mauro Valverde, Chiesa di Santa Maria dei Franchi.
Domenico Gagini e seguaci: Madonna.

invece d'esser lasciata ad Antonio Mantegazza, fu data nel 1489 ad Alberto Maffiolo da Carrara; e quando nel 1493 Antonio riappare in obbligo verso i Certosini, egli è impegnato a far lavorare un altro, cioè Pace Gagini. [1] Dopo la sua morte, Beatrice Sforza raccomandava di nominare il successore nella persona di Paolo da Saronno tagliapietra, e scriveva in modo come se Antonio Mantegazza le fosse ignoto.

Concludendo, sino a che non escirà qualche testimonianza dell'arte dei Mantegazza, non crediamo si possano attribuir loro opere nelle quali si manifestano le forme non derivanti, ma derivate, spesso con esagerazione, dall'Amadeo. Abbiamo veduto Cristoforo lavorare cose modeste prima del 1450, e non poteva certo seguire l'Amadeo, che a lui più tardi si contrappone, nella facciata della Certosa di Pavia. Probabilmente tanto lui che il fratello minore erano in gran ritardo, rispetto ai nuovi e fervidi scultori milanesi: nè vissero tanto da vedere la straricca decorazione. Non sorretti dalla fiducia dei Certosini, appena tollerati per le raccomandazioni ducali, sparirono quando la grande fronte marmorea cominciava a biancheggiare sulla valle pavese.

* * *

Gio. Antonio de' Amadei o Amadeo o Omodeo, [2] nato circa il 1447 a Pavia, lavorò giovanissimo col fratello Protasio, nel '66 e '67, nel chiostrino della Certosa; nel '74,

[1] Idem, *idem*, pag. 104; Magenta, *Certosa di Pavia*, Milano, 1897. Il Malaguzzi parla veramente di Pasio da Gandino, ma la data 6 nov. 1493 corrisponde a quella dell'obbligo assunto da Pace Gagini (cfr. Magenta e Cervetto, opp. citt.).

[2] Oltre le opere cit., cfr. a proposito dell'Amadeo: Diego Sant'Ambrogio, *I monumenti funebri Della Torre e Castiglioni nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano* in *Arch. stor. dell'A.*, V, 2, 1892; G. Meyer, *Die Colleonikapelle in Bergamo* in *Jahrb. der K. preuss Ksts.*, 1894; Fr. Malaguzzi in *Rassegna d'Arte*, II, pag. 24; Majocchi, *Amadeo scultore, architetto*, Pavia, 1903; Carotti, *Il sarcofago di Medea Colleoni scolpito da Gio. Antonio Amadeo* in *Arte ital. decor. e ind.*, IV, 4; C. v. Fabriczy, *Zwei unbekannte Reliefs von G. A. Amadeo* in *Rep. f. Ksts*, XXV, pag. 395-397; Diego Sant'Ambrogio, *I sarcofagi Borromeo e il Monumento dei Birago all'Isola Bella*, Milano, 1897; G. A. Meyer, *Ueber das Borromeo-Denkmal auf Isola Bella* in *Rep. f. Ksts*, 1891; Idem, *Oberitalienische Frührenaissance*, II. *Die Blüthezeit*. Berlin, 1900

come abbiam detto, assunse di fare metà della facciata della chiesa di essa in concorrenza coi Mantegazza; dal '71 al '77 compì probabilmente il sepolcro di Medea Colleoni († 1470) e lavorò in quello di Bartolomeo suo padre, nell'ornatissima cappella di Bergamo. Nel '76 fece parecchie figure per la cappella di San Giuseppe, ora distrutta, nel Duomo di Milano, eretta dalla pietà di Gian Galeazzo Sforza; nel '78 la statua di questo principe per il Duomo; nell'80 un'edicola alla Vergine, pure nel Duomo, del capitano Alessio Tarchetta di Albania, della quale sono alcuni frammenti nel Museo Archeologico di Milano; dal '79 all'84 lavorò intorno al mausoleo dei Martiri persiani in San Lorenzo di Cremona, all'arca di Sant'Imerio e alla tomba dedicata a Sant'Arialdo martire, per il Duomo della città stessa. Quasi non bastasse tutto ciò, dal 1481 al 1495 l'Amadeo fu architetto dell'Ospedal Maggiore milanese in aiuto di altri due maestri; dal 1481 al 1514, architetto del Duomo, iniziò con Gian Giacomo Dolcebono la erezione del tiburio, dopo aver sentito il consiglio di Luca Fancelli, di Francesco di Giorgio Martini, di Bramante, di Alessio Arcense bergamasco e di Leonardo da Vinci. La guglia altissima sul tiburio porta il nome dell'Amadeo e il suo ritratto. In mezzo a tanto fervore di opere lo scultore, nel 1490, presentò un modello di terra per la facciata della Certosa di Pavia, e proprio nel '91, mentre iniziavasi il tiburio del Duomo di Milano, prese da senno la direzione del rivestimento della facciata stessa con Benedetto Briosco, Antonio Della Porta detto il Tamagnino da Porlezza, Giovanni Stefano da Sesto e Gian Cristoforo Romano.[1] E cominciarono, scrive il Priore Matteo Valerio, « la facciata della chiesa, cioè da terra sino al primo corritore dove fecero le historie con le figure et durò l'opera sino tutto il 1498 ».[2] Rinunciato nel '99 alla continuazione dei lavori della Cer-

[1] Nelle memorie sottoindicate si fa il nome, pensiamo per errore, di Antonio Romano.

[2] *Memorie manoscritte del Priore Matteo Valerio*, edite in *Arch. storico lombardo*, anno VI.

tosa, Gio. Antonio Amadeo non aveva tregua. Il Duca, che se n'era giovato ne' più importanti lavori, perfino nella diversione del corso dell'Adda (1492), e nell'« assetto et stabilimento » del ponte di Ganda sul fiume, il 15 gennaio 1498, permise che fosse nominato per nove anni ingegnere e sopraintendente della fabbrica del Duomo di Pavia, la cui costruzione l'Amadeo aveva disegnato e sin dall'inizio patrocinato, recandosi anche una volta sul luogo con Leonardo da Vinci. In seguito l'artista ammaestrò, consigliò il da farsi per lavori in Milano e fuori, a Como per l'ingrandimento del Duomo, a Lodi per la decorazione della parte superiore dell'Incoronata. L'instancabile scultore morì decrepito il 27 agosto 1522.

Una delle sue prime opere fu l'ornamento del chiostrino della Certosa di Pavia (1466-67), dove si riconosce in alcuni capitelli, specialmente in quello angolare con angioli aventi le braccia conserte al petto; nel lavabo dei monaci, con decorazioni in terracotta dove sono angioli con il diadema triangolare sulla fronte e chiome fiorite di riccioli. Ai lati del lavabo, sui pilastrini, sono due figure di Santi sotto quelle certe campane di frutta e fiori, che Michelozzo usò nella porta del Banco Mediceo, in Sant'Eustorgio a Milano. Abbiamo già detto che un lombardo lavorò le sculture della cappella Portinari in quella chiesa; ora esprimiamo il parere che quel lombardo sia lo stesso Amadeo. La cappella, cominciata nel 1462, fu finita nel 1468, come si sa dalla cronaca di Gaspare Bugatti; [1] ma Michelozzo, appena ebbe iniziato il lavoro, partì per Ragusa, nè più fece ritorno a Milano. Ora gli elementi della decorazione del tamburo della cappella si ritrovano in tutto il chiostro minore della Certosa, in alcuni capitelli, nel lavabo, nelle porte, compresa quella finestra dell'Amadeo che dà accesso alla chiesa, infine nel rivestimento di terrecotte in due lati del chiostro. Basta per assegnare a lui il capo-

[1] Citata da von Fabriczy, *Michelozzo di Bartolomeo* in *Jahrbuch der K. preuss. Ksts*, 1904, XXV.

Fig. 577 — Milano, Sant' Eustorgio. Amadeo: Angioli del tamburo della cappella Portinari.
(Fotografia Alinari).

Fig. 57[illegible] — Milano, Sant' Eustorgio. Amadeo: Angioli del tamburo della cappella Portinari.
(Fotografia Bonomi).

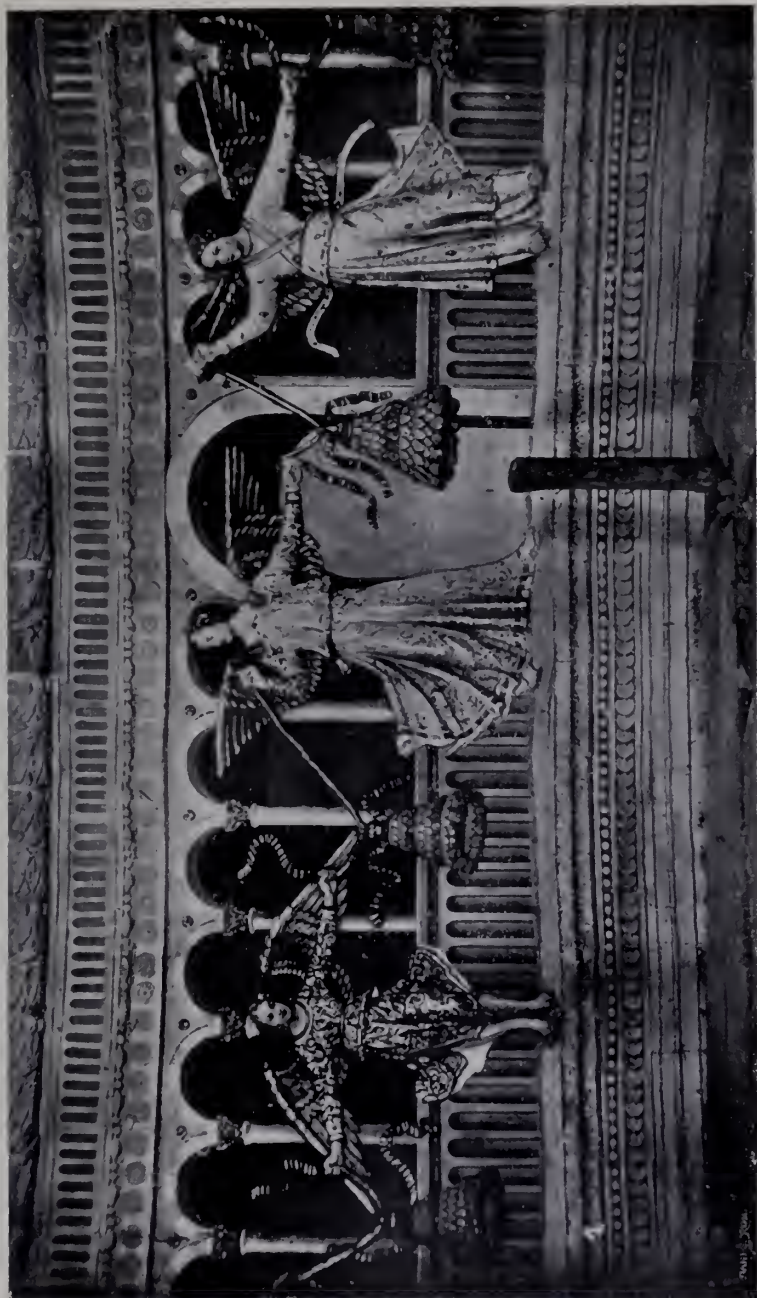



Fig. 579 — Milano, Sant'Eustorgio. Amadeo: Angioli del tamburo della cappella Portinari. (Fotografia Bonomi).

lavoro dell'arte lombarda del '400, la *Danza degli angioli* in Sant'Eustorgio (fig. 577-579). Con le braccia e le ali aperte una fanciulla angelica, dai capelli d'oro e dal manto azzurrino, tiene due campane di frutta: un'altra, vestita di candida tunica, regge con le braccia in arco su liste dorate altri pendagli conici di frutta; e così fanno altre coperte di manto rosato, ed altri angioli, come portati dal vento, ora in estasi, ora in atto di danza, in dolce abbandono, con le braccia in alto, con le vesti arieggiate, talora aperte quasi coda di pavone. E tra loro due angioli con le trombe ricurve, colorati della più vaga policromia, come ogni figura di quella danza celestiale. L'Amadeo, che eseguì quelle terrecotte, ebbe parte probabilmente anche nelle decorazioni scolpite ne' pilastri; e può notarsi al sommo delle candelabre un angiolo di tipo uguale a quelli di terracotta. Michelozzo fornì il disegno, ma l'Amadeo lo migliorò certo nell'esecuzione, lo trasformò, dandogli una scioltezza, un incanto di grazia, una freschezza primaverile insuperabili: l'arte toscana aveva segnato uno schema, la lombarda vi creò dentro la fantasmagoria più bella e più soave che mai abbia adorno una chiesa.

Quello fu per noi l'esordio dell'Amadeo, il fiore della sua giovinezza. Contemporaneamente nel chiostrino della Certosa, nella decorazione degli stipiti della porta (fig. 580) che mette nella navata trasversa della chiesa, modificava i putti delle candelabre de' pilastri di Sant'Eustorgio in un motivo (fig. 581) che si ripeterà poi di continuo nelle terrecotte pavesi. Si ripete con varianti innanzi tutto nelle terrecotte dei due lati del chiostro minore (fig. 582), disegnati dall'Amadeo, ben distinti dagli altri lati, dove si scorge una forma cremonese, dovuta a quel Rinaldo de Stauris[1] di Cremona, *magister ab intaliis*, che intagliò in legno modelli per la decorazione in terracotta dei due chiostri. Ce ne assicura il confronto d'un tratto dei due lati, con amorini musicanti

1 In una formella in terracotta del Museo Civico di Cremona abbiamo letto il nome di questo plastico: *Rainaldus Stauris*

Fig. 580 — Pavia, Certosa. Amadeo: Porta d'accesso dal chiostro minore alla chiesa.
(Fotografia Alinari).

Fig. 581 — Pavia, Certosa. Amadeo: Particolare della porta suddetta.
(Fotografia Alinari).

su festoni tenuti da angioli di qua e di là da medaglioncini (fig. 583), e le decorazioni della casa Podestà in Cre-

Fig. 582 — Pavia, Certosa.
Particolare della decorazione delle arcate del chiostro minore.
(Fotografia Alinari).

mona (fig. 584-585). Questa distinzione ci permette di assegnare all'Amadeo stesso il disegno delle terrecotte che

Fig. 583 — Pavia, Certosa. Particolare del fregio in terracotta nel chiostro minore. (Fotografia Alinari).

Fig. 584 — Cremona, Casa Podestà. Arco in terracotta della porta

Fig. 585 — Cremona, Casa Podestà. Fregio.

rivestono il chiostro maggiore della Certosa (fig. 586), dove, nelle parti non rifatte, spuntano angioli che sono i compagni di quelli della cappella Portinari in Sant'Eustorgio. L'esordio dell'Amadeo fu dunque di plastico, e può credersi che, oltre le terrecotte indicate, altre egli ne facesse per Pavia. Nella facciata della chiesa del Carmine, in due nicchie ai lati della rosa, stanno l'Angelo e l'Annunziata, figure che richiamano tanto quelle del lavabo del chiostro minore della Certosa, quanto gli angioli di Sant'Eustorgio. E nella facciata stessa si rivedono i putti tra i racemi e gli angioli dalle chiome a folti riccioli e dalle braccia conserte, dell'Amadeo. Quei putti ritornano nel chiostro di San Lanfranco e in una finestra archiacuta del Museo Civico di Pavia.

L'applicarsi dell'artista specialmente all'uso della creta, lo fece sovrabbondare nella decorazione quando scolpì nel marmo: esempio, la porta citata della Certosa con la scritta: IOHANNES . ANTONIVS . DE . AMADEO — FECIT OPVS. In essa par ch'egli si spieghi più a fatica, specialmente nella lunetta, e chieda ancora al Foppa pittore il tipo a cui attenersi per l'imagine della Vergine patrona de' Certosini; ma ben presto, lasciata la creta, cercherà di dar leggerezza ai marmi e forti effetti di chiaroscuro, e delineerà i tipi proprî che conserverà in seguito costantemente. Si è creduto non estraneo al trapasso di forme dell'Amadeo l'arrivo alla Certosa di Antonio Rizzo veronese, nel tempo in cui quegli vi lavorava; ed anche, poi, che il rompere de' panni e dei drappi in forme poliedriche gli sia stato suggerito dall'energico scultore della Serenissima.

Veramente il Rizzo arrivò troppo presto a Pavia, e meglio che sull'Amadeo agì più tardi su qualche suo seguace, dalle forme nordiche, proprie in ispecie degli intagliatori in legno.

Dal lavorare in creta si passava allo scolpire in marmo, senza ricorrere ai sottosquadri, che poco sono permessi nella creta, specialmente quando si facciano stampe sul modello.

Come nella lunetta della porta citata della Certosa, così in un bassorilievo, già nella chiesa di Martinengo, ora in una casa

Fig. 586 — Pavia, Certosa.
Particolare della decorazione in terracotta delle arcate del chiostro maggiore.
(Fotografia Alinari).

colonica presso Bergamo (fig. 587), prossimo alle opere giovanili dell'Amadeo, si vede la mancanza di scavo nella massa

ancor troppo compatta della pietra o del marmo. Ma niuno più del nostro artista seppe trar pro dalla nuova tecnica, come

Fig. 587 — Bergamo (presso), Casa colonica.
Maestro lombardo: Bassorilievo già nella chiesa di Martinengo.

vediamo nel sepolcro di Medea Colleoni a Bergamo, ricco e semplice a un tempo (fig. 588).

Fig. 588 — Bergamo, Cappella Colleoni. Amadeo: Sepolcro di Medea Colleoni. (Fotografia Alinari).

Medea virgo, come dice l'iscrizione, dorme sul sarcofago, tutta ornata di perle, vestita di velluto controtagliato; la testa dai lineamenti affilati riposa sul cuscino ricamato a stelle (fig. 589). Sul fondo della celletta sepolcrale, tutta a rombi bianchi e neri, spunta la Madonna dolce, sospirosa, ingenua, col Bambinetto che avanza per benedire la dormiente, e sembra sfuggire dalle braccia materne. A destra del gruppo, una donna con un cuore fiammante, forse la *Carità*; a sinistra, *Santa Caterina*. Sul sarcofago, il Redentore tra due angioli, di fattura tirata più a fatica di tutto il resto. Sulle mensole reggenti la stretta base del sepolcro tornano i fanciulli che abbiamo veduto nelle terrecotte, arrampicati tra i rami di vite, con una mano in alto acclamante, una cornucopia nell'altra piena di frutti e di spiche. I due lunghi pilastrini laterali sono ornati di candelabre colme d'ogni fertilità della terra, liete di uccelletti. In alto stendesi il piccolo stemma dei Colleoni e, infilate a un ferro, due tendine. Qui, come nel resto delle sculture della cappella e nel rivestimento esteriore, vediamo il marmo prender le trasparenze delle conchiglie marine, assottigliarsi come guscio di chiocciola. Ma non v'è la ricerca monumentale: il sepolcro si riduce a una bella cornice.

Nè la ricerca riuscì all'Amadeo nella tomba di Bartolomeo Colleoni, nella stessa cappella (fig. 590), in gran parte eseguita mentre il condottiero era ancora vivente, così che nel 1475 potè subito raccoglierne la salma. Il 1476, data che si legge all'esterno della cappella, dovette segnare la fine dell'opera dell'Amadeo, e nel sepolcro e nella cappella stessa, che più tardi fu lentamente compiuta. Solo nel 1501, sul sepolcro del Colleoni due intagliatori tedeschi innalzarono la statua equestre in legno.

Il monumento del condottiero bergamasco consta di due sarcofagi, uno sull'altro, retto il primo da deboli pilastri, il secondo da ornatissimi piedi presso cui meditano tre eroici

Fig. 589 — Bergamo, Cappella Colleoni. Amadeo: Particolare del sepolcro suddetto.
(Fotografia Alinari).

guerrieri.[1] Questo secondo (fig. 591) con tutta probabilità precede in ordine di esecuzione il primo, trovandosi in esso figure che più corrispondono alla maniera primitiva dell'Amadeo, e nella quale ben si riconosce il maestro della *Danza degli angeli* in Sant'Eustorgio. Sono rappresentati nella cassa l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione de' Magi*. Ancora i begli angioli dalle chiome fiorite di riccioli nelle tre scene, ancora il maestro delle più nobili terrecotte che sieno mai uscite da mano d'artefice.

Più tardi, collocata la salma del Colleoni entro questo sarcofago, l'Amadeo pensò al resto del monumento, che non riuscì organico in quella sovrapposizione di due casse pesanti sui deboli puntelli. I pilastri, reggenti la cassa maggiore, posano su piedistalli che sembrano scatole o gabbie rettangolari dove son chiusi leoni; e sono certo poi dell'Amadeo i sottili ornamenti. Immediatamente sopra il gran fregio, con putti musicanti, si stende sotto la cassa; e la gaia fantasia dell'artista vi si sbizzarisce. Nell'ampia zona mediana, separate da nicchiette con figure di Virtù, sono grandi storie: la *Flagellazione*, nella faccia laterale a sinistra (fig. 592); l'*Andata al Calvario* (fig. 593), la *Crocifissione*, la *Deposizione* (fig. 594) nella faccia anteriore; la *Resurrezione*, nella laterale a destra. Questi bassorilievi, tolti i due ai lati, della mano stessa di Amadeo, si distaccano troppo dal fondo per esser di lui, tondeggiano troppo, ed hanno un movimento forzato, e figure in iscorcio qua e là schiacciate. Così dicasi delle statue delle Virtù;[2] e queste e quei bassorilievi furono eseguiti sotto la direzione dell'Amadeo, posteriormente al resto, da un suo seguace.

[1] Il Meyer nell'op. cit. suppone che il monumento del Colleoni sia stato rimaneggiato, perchè i pilastri son deboli per il carico che debbono sostenere e per altri difetti che riteniamo proprî dell'Amadeo. Sono sottigliezze per noi tali osservazioni relative al raffronto tra le proporzioni dei guerrieri e delle figure sul sarcofago. Qualche alterazione fu fatta, ma non generale, nè radicale, come fuor d'ogni verosimiglianza ha supposto quell'autore.

[2] Abbiamo detto nella nota precedente che qualche leggero mutamento fu fatto. Ora ne indichiamo uno che si nota nella parte laterale a destra della cassa maggiore: invece d'una Virtù c'è un angiolo nella nicchia, di proporzioni diverse da quelle delle Virtù medesime. Certo è fuori di posto.

Fig. 590 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo e seguaci: Monumento di Bartolomeo Colleoni.
(Fotografia Alinari).

Sopra alla cassa maggiore corre un altro fregio, con la solita ricca fioritura dell'artista; ma nell'interruzione del fregio per le nicchie che dividono le istorie, si ritrova la forma architettonica dell'Amadeo, che sotto la profusione d'ogni ricchezza nasconde poco meditate linee. Ai piedi della cassa minore, l'artista posa tre figure di eroici guerrieri, mettendo così nel corteo funebre di Bartolomeo Colleoni alcuni dei prodi vantati nelle leggende popolari, formanti antichi cicli

Fig. 591 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo e seguaci: Parte superiore del monumento a Bartolomeo Colleoni.
(Fotografia Alinari).

onorifici, le immagini de' quali abbellirono le residenze signorili nell'Italia settentrionale. È forse l'ultimo riflesso d'una leggenda che aveva avuto fortuna presso le corti feudali. Oltre i tre eroi meditabondi, dolenti ai piedi del sarcofago del Colleoni, altri due stanno appresso ritti, alle estremità del sarcofago inferiore a sinistra, e uno, *Ercole*, fu eseguito più tardi del resto, meno ischeletrito degli altri, e non di mano dell'Amadeo. Il secondo sarcofago è racchiuso entro un arcone condotto dal maestro stesso, e di qua e di là della statua equestre intagliata in legno sono due figure di Virtù, pure di

lui, che si ispirò agli antichi monumenti de' Visconti, nei quali le allegoriche donzelle seguivano i destrieri de' Principi.

Fig. 592 — Bergamo, Cappella Colleoni. Amadeo: La *Flagellazione*. (Fotografia Alinari).

La facciata della cappella (fig. 595) ha pure tutti i caratteri proprî dell'Amadeo, nella decorazione con cornucopie, con collanine di perle, con viticci tra cui spuntano teste im-

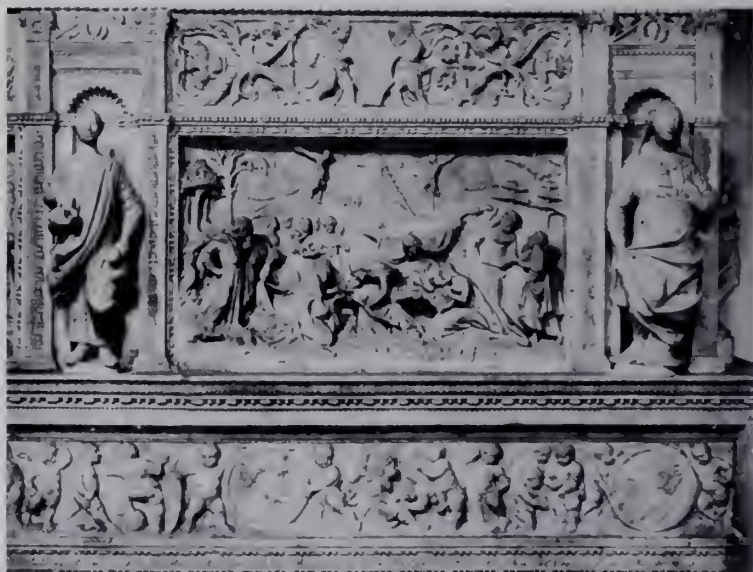



Fig. 593 e 594 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo e seguaci: Particolari del monumento di Bartolomeo Colleoni.
(Fotografia Alinari).

periali e scherzano faunetti, suonano e cantano fanciulli (fig. 596) simili a quelli nelle candelabre del presbiterio (fig. 597-598).

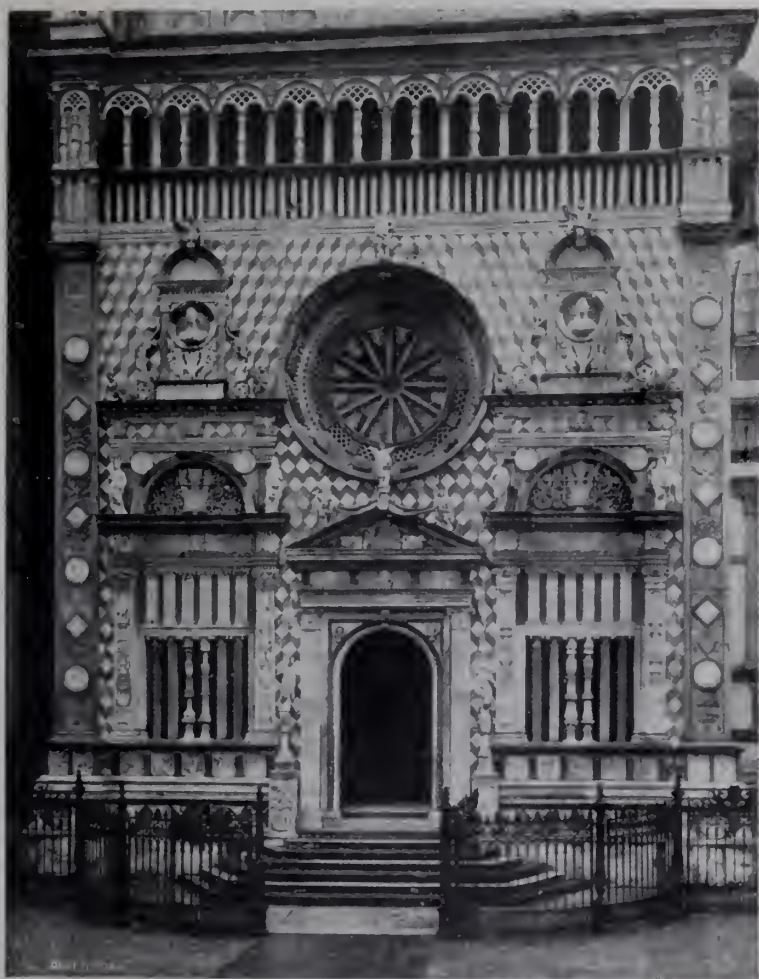



Fig. 595 — Bergamo, Cappella Colleoni. Amadeo e seguaci: Facciata. (Fotografia Alinari).

Dalle cornucopie escono piante di fragole, rame d'uva spina, foglie d'edera, vilucchi e grappoli; sui vasi stanno figure di cavalieri su palafreni impennati, seggono fauni, battono le

Fig. 596 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo: Particolare della decorazione della facciata.
(Fotografia Alinari).

Fig. 597 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo: Candelabra nel presbiterio.
(Fotografia Alinari).

Fig. 598 — Bergamo, Cappella Colleoni.
Amadeo: Candelabra nel presbiterio.
(Fotografia Alinari).

ali testine d'angioli. Non appartengono però alla mano del maestro le storie della *Creazione* e le *Forze d'Ercole*, eseguite tuttavia sul suo disegno. A mano a mano che si procede verso l'alto, l'Amadeo lascia di accarezzare i marmi col suo scalpello e lascia l'opera a' seguaci. Non si riconosce nelle statue allegoriche muliebri della facciata, nelle grandi teste di Giulio Cesare e di Traiano entro le edicole in alto. È vano cercare anche in questa facciata l'organismo architettonico. L'Amadeo

Fig. 599 — Parigi, Museo del Louvre. Seguace dell'Amadeo: Le tre Virtù teologali. (Fotografia Alinari).

divisò una fronte pittorica, ornatissima; e come in un caleidoscopio sul fondo di scacchi rossi, scuri e bianchi, gli bastò di far vibrare ali e piume, girar viticci, scherzare amorini, vuotare la sua cornucopia esuberante di perle e di fiori.[1]

Dall'esame dei lavori del monumento Colleoni e della cappella risulta manifesta la presenza d'un seguace dell'Amadeo, il quale si distingue nelle figure dalle teste che

[1] Il Meyer, op. cit., ritenne che il disegno primitivo dell'Amadeo fosse stato alterato durante i lavori; ma gli argomenti addotti per dimostrar ciò non ci sembrano persuasivi. Dice il Meyer; l'Amadeo, morto il Colleoni, si lamentava di non ritirare novecento ducati dovutigli per la sepoltura. Ma ciò non significa ch'egli abbandonasse il lavoro. E soggiunge che nel 1476 solamente si pensò a eseguire l'incrostazione della facciata. Ma quella data inscritta non significa certo il principio, bensì il compimento del lavoro.

ricordano quelle di Antonio Rizzo, dai panni e dai drappi poliedrici. È lo stesso maestro che ha eseguito la *Pietà* del Victoria and Albert Museum, e le Virtù teologali nel Museo del Louvre ascritte al Mantegazza (fig. 599), come persuade un riscontro con la figura allegorica della facciata qui riprodotta (fig. 600).

Quando l'Amadeo, distratto dalle numerose commissioni, si limitò a dirigere la continuazione della cappella Colleoni e del monumento del condottiero, quel seguace, proveniente dalla scuola d'Antonio Rizzo, dovette eseguire e tradurre i disegni. Certo è che in ogni parte dov'è l'impronta della mano dell'Amadeo, non si trova quel tormento della forma. Ne sono una prova le storie della cassa superiore nel monumento di Bartolomeo Colleoni, dove tutto è nobile ed eletto, senza sforzo, schiettamente lombardo.

La decorazione delle candelabre de' pilastri nella cappella Colleoni fu mantenuta dall'Amadeo nell'edicola Tarchetta del Duomo di Milano (1480), come si può vedere in alcuni frammenti del Museo Archeologico (n. 187, 188, 189). Nel primo (fig. 601) è un vaso retto da ghirlande di frutta, circondato da cornucopie, dalle quali si partono meandri e viticci lungo il campo della tavola; nel secondo (fig. 602), è un gran vaso fiammante piantato su una base triangolare, e questa sopra un'altra: tanto il vaso, quanto le basi sono incise finemente a figure tratte da archi trionfali, a fregi con festoni retti da bucrani, a teste imperiali; e tutto è involto da fogliame che s'aggira naturalmente, e abbonda e riempie ogni spazio.

A Cremona, si dice, nell'arca dei Santi Mario e Marta e de' loro figli Audiface e Abacucco (1482), in quella di Sant'Imerio (1481-84), nell'altra di Sant'Arialdo (1484), l'Amadeo si presenta nella forma che in generale vien riconosciuta come sua propria, per il traforo de' marmi, per le figure acute dalle gambe sottili che paiono zampe di trampolieri. Ma pur ammettendo qua e là la sua ispirazione, quei bassorilievi sono

Fig 600 — Bergamo, Cappella Colleoni. Amadeo: Particolare della facciata.
(Fotografia Alinari).

opera della sua bottega, principalmente di maestro Pietro da Rondo, l'artefice medesimo che firmava il bassorilievo con un *San Girolamo* e un *Sant'Antonio abbate* nella casa del

Fig. 601 e 602 — Milano, Museo Archeologico.
Frammenti dell'edicola Tarchetta nel Duomo.

Conte Parravicini, già de' Fossati: OPVS . IO . PE | TRI . DE . RAV | DE . DE MEDIOLANO. Di *Magistro Petro da Rondo* è ricordo in una lettera scritta da Cremona il 18 novembre 1480

per Guidantonio Arcimboldi al Duca di Milano,[1] come di scultore chiamato a dirigere il lavoro di *certe arche marmoree*

Fig. 603 — Cremona, Duomo. Pietro da Rho: Quadro dell'arca dei martiri persiani.

se hanno a fabbricare in Cremona. Notisi che il 2 aprile 1480 il Capitolo della Cattedrale gli affidò anche l'erezione d'un

[1] Novati, *Alcuni documenti artistici cremonesi del secolo XV* in *Archivio storico lombardo*, XIV, 1887, pag. 150. Il Malaguzzi (op. cit., pag. 140) suppone che Pietro da Rho e Pietro da Rondo sieno due persone diverse.

monumento a Sant'Imerio martire, ma che poi vi rinunciò, dovendo compiere gli altri lavori, e allora il monumento fu affidato all'Amadeo. Ora il gran quadro di marmo che doveva mettersi innanzi all'arca di Sant'Imerio nel Duomo, e per la quale l'Amadeo ricevette pagamenti nel 1481 e nell'84,[1] esiste ancora e non si può confrontare coi rilievi dei martiri persiani, i quali sono in grandissima parte di Pietro da Rondo o da Rho. Si osservino, ad esempio, i bassorilievi, che già componevano il mausoleo de' martiri persiani, oggi disposti in due pulpiti del Duomo cremonese: la *Condanna di Mario e Marta* e dei due loro figli Audiface e Abacucco (fig. 603); *I martiri davanti all'Imperatore Claudio* (fig. 604); gli stessi *flagellati* (fig. 605), e *sul rogo* (fig. 606); *Marta calata a capo in giù nel pozzo* (fig. 607). Tutti questi rilievi e gli altri qui non riprodotti mostrano l'esagerazione dei metodi dell'Amadeo. Ognuno d'essi è una scatola rettangolare; sui piani fortemente obliqui sono puntellate le figure mal ritte, come su trampoli; le figure davanti, cartilaginose, hanno spesso il petto arcuato; ogni forma è ischeletrita, tesa con isforzo; le vesti sono scarse e sembrano di lamina battuta sulle ossa; gli alberi, spogli di fronde, paiono piante di corallo; tutto è irto, pungente, scarnificato. Invece vedasi come proprio l'Amadeo, nel tempo stesso in cui si scolpivano quei bassorilievi, eseguiva il quadro di *Sant'Imerio che distribuisce le elemosine ai poveri* (fig. 608). Nulla ha dimenticato del suo tempo anteriore nella solenne composizione, dove le figure hanno corpo e bellezza. Di qua e di là del Santo Vescovo pietoso stanno due paggi, che ben ricordano i begli angioli menestrelli accompagnanti Gabriele nella *Annunciazione* del sarcofago di Bartolomeo Colleoni e un paggio nell'*Adorazione de' Magi*. Tra i devoti che, sull'esempio d'Imerio, fanno elemosina, è un vecchio signore che in quella scena dell'*Adorazione* è vestito da Re; la donna di-

[1] GRASSELLI, *Guida storico-sacra*, Cremona, 1818, pag. 12.

scinta, a destra, conserva il tipo di Maria quale si determina nei tre bassorilievi di Bergamo; il fondo ha la ricerca pittorica dell'Amadeo nella ricca e poco logica architettura,

Fig. 604 — Cremona, Duomo. Pietro da Rho: Quadro dell'arca dei martiri persiani.

la quale invece è appena disegnata, di poco effetto, meno fantastica nel seguace.

Dei due frammenti dell'arca de' martiri persiani, l'uno, l'*Annunciazione*, è nel Museo del Louvre, l'altro, la *Natività*,

nel Museo Archeologico di Milano; e si rivedono le figure disossate del resto. Ora, nella prima è il nome di Antonio

Fig. 605 — Cremona, Duomo. Pietro da Rho: Quadro dell'arca dei martiri persiani.

de' Meli, abbate di San Lorenzo di Cremona, che fece fare il mausoleo de' martiri persiani, non la firma dell'Amadeo, che dicesi ricorresse ben due volte nell'arca, con la data del 1482. Se ciò fu detto secondo il vero, e non fu assegnata la firma all'arca dei martiri persiani, mentre poteva trovarsi

in quella di Sant'Imerio, oggi non è dato verificare. Ancora si legge la firma dell'Amadeo nel Duomo di Cremona, in un

Fig. 605 — Cremona. Duomo. Pietro da Rho. Quadro dell'arca dei martiri persiani.

frammento della tomba di Sant'Arialdo, e propriamente in un *San Girolamo*: . ZO . ANTONIO AMADEO . F. OPVS . 1484. Ma tanto in quel frammento, come negli altri di un *San Francesco che riceve le stimmate*,[1] di un *Ecce Homo*, di un *Cristo*

[1] È questo lo stesso bassorilievo indicato dal Malaguzzi come di un *Sant'Antonio abate cui appare il Crocifisso*

che appare alla Maddalena, i quali formavano parte dello stesso monumento, l'Amadeo si mostra più evoluto che non a Bergamo, mai incartapecorito e in caricatura come Pietro

Fig. 607 — Cremona, Duomo. Pietro da Rho: Quadro dell'arca dei martiri persiani.

da Rho, che in seguito, moderatosi, prese carne, rimanendo sempre lontano dall'arte sincera, dolce e ideale dell'Amadeo.

Alla Certosa di Pavia, di cui più tardi (1490) fece il modello della facciata (fig. 609),[1] l'Amadeo molte parti diresse,

[1] La notizia del modello eseguito dall'Amadeo deriva dalla cronaca cit. del Valerio,

poche eseguì, stretto da mille incombenze. La sua fantasia decorativa ebbe sfogo, creando uno scenario, di fronte al quale la facciata della cappella Colleoni era un timido e primitivo apparato. Nell'interno, oltre quanto abbiamo indicato,

Fig. 608 — Cremona, Duomo. Amadeo: Bassorilievo già nell'arca di Sant' Imerio.

vi è dell'Amadeo, non senza la collaborazione di qualche aiuto, la porta che mette al chiostro, recante nella lunetta la *Pietà*; e tra i frammenti raccolti nel Museo della Certosa, vi sono di suo due pilastrini terminati con una specie di mappamondo, affatto simili a quelli dell'edicola Tarchetta;

---

che così scrisse: « L'anno 1490 Gio. Antonio de Amadei fece un modello della facciata acciò meglio si potesse decernere li lavori per mettere in opera ». Secondo il MALAGUZZI (op. cit., pag. 167), ciò significa che gran parte dei bassorilievi erano già eseguiti. Invece pare che il modello dovesse servire per determinare e decretare i lavori, non ancora iniziati. Si noti che la facciata era stata allogata per metà ai Mantegazza, per metà all'Amadeo; e che nel 1490 il solo Amadeo disegna e fa il modello.

una base con viticci terminati da chimere alate; una mensola con cornucopia, fior di eleganza. Nella facciata il maestro s'incontra in parecchi bassorilievi dai fondi grandiosi, pittorici, specialmente nella *Resurrezione di Lazzaro* e in *Gesù fra i Dottori*, nella *Natività di Gesù* e nell'*Adorazione dei Magi*. In questo bassorilievo, non ostante lo sviluppo della

Fig. 609 — Pavia (presso). Certosa: Facciata della Chiesa.

maniera dell'artista, la grandiosità dell'ambiente e della scena, ritroviamo ancora il maestro dell'altra *Adorazione de' Magi* nel sepolcro del Colleoni. Tale conservazione dei tipi, e anche la temperanza della forma sino nelle ultime opere, ci avvertono che a torto si assegnò all'Amadeo anche nella facciata della Certosa, una quantità di lavori, che non avrebbe avuto possibilità di condurre. Le opere attribuite al Mantegazza sono in gran parte de' suoi scolari; dei medaglioni del basamento, buona parte, specialmente

quelli a sinistra della facciata, sono stati eseguiti nel '600.[1] Si può vedere in qual modo facessero l'Amadeo e i suoi seguaci le teste regali con fine bassorilievo, esempio il *Tullo Ostilio* (fig. 610), anche senza ispirarsi a classici marmi. I medaglioni pubblicati come di lui sono ricavati in parte da falsificazioni di medaglie imperiali del Cinquecento; quello di *Attila*, da un bronzo satirico, pure di questo secolo. D'altronde tra i medaglioni rinnovati vi sono scomparti con angioli reggenti scudi barocchi, che non potevano essere eseguiti un secolo e più prima; ed essi erano il segno, in mancanza d'altri evidenti, che l'Amadeo, così fantastico scultore, non aveva commesso le grossolane imitazioni. Molto ancora è forza togliere al novero delle opere assegnategli, e non per questo diminuisce di grandezza, si estolle anzi sopra tutti i maestri di Lombardia del '400. E può dirsi della sua scuola ciò che Cristoforo Landino disse di quella di Giotto: dalla disciplina di Amadeo, come dal caval troiano, usciron mirabili scultori.

Due monumenti Borromeo, già in Milano, ora ricomposti all'Isola Bella nel palazzo di quella famiglia, sono associati in qualche modo all'Amadeo. Quello di Giovanni e Vitaliano Borromeo (fig. 611) è un'arca eseguita sul tipo antico di quella di San Pietro Martire, celebrata opera di Giovanni di Balduccio pisano. Invece delle Virtù, la reggono guerrieri; è ornata di bassorilievi in tanti scomparti con statuette tra l'uno e l'altro; sopra di essa, giace un cavaliere sotto un'edicola, con tende stirate da genietti ignudi, coperta da cupola e da un alto cupolino rivestito di figure.[2] Stranamente si è veduto questo monumento composto in diversi tempi e si è fatto finanche il nome di

---

[1] Esempio i medaglioni pubblicati dal MEYER (op. cit., 1900, pag. 131 e 136) e dal MALAGUZZI (uno nel frontespizio dell'opera cit. e gli altri a pag. 159, 164, 165, 198, 199). Anche LUCA BELTRAMI (*La Certosa di Pavia*, 1895, pag. 84) pubblicò come di Amadeo il medaglione con *Romolo e Remo*!

[2] Sui monumenti dell'Isola Bella, oltre lo scritto cit. di Diego Sant'Ambrogio, confronta CAROTTI, *Un insigne monumento del Borromeo all'Isola Bella e una pagina dimenticata della storia della scultura lombarda* in *La Perseveranza*, 24 giugno 1897.

Matteo Raverti. Invece, lo dice un documento, fu eseguito da Giovann'Antonio Piatti nel 1475. Al mausoleo si pensò sin dal '54, quando i committenti Vitaliano e Giovanni fecer venire da una cava di Besano presso Arcisate il marmo occorrente; ma solo dal 1475 ne fu iniziata l'esecuzione dal Piatti, ch'ebbe in compenso la somma di lire 1378,29. L'insieme è organico, lo stile di tutto il monumento è unico, sì che non v'è da pensare a varî artisti, e non si può assolu-

Fig. 610 — Pavia (presso), Certosa.
Amadeo e seguaci: Particolare del basamento della facciata della chiesa.
(Fotografia Alinari).

tamente distinguerlo in parti, come volle il Meyer, assegnando la inferiore allo stile di transizione e al 1450 circa, i rilievi del sarcofago al Piatti (1475-79), la superiore a un tempo più tardi, all'ultimo decennio del secolo.[1]

Gio. Antonio Piatti, che i documenti del Duomo di Milano ricordano nel 1474-78[2] tra i chiamati ad eseguire le statue per

---

[1] Meyer, op. cit., II, pag. 163 e seg. In *Der Cicerone* (ed. cit., pag. 488) la parte inferiore con le figure de' cavalieri è attribuita a Matteo Raverti (*wohl von Matteo Raverti!*). Il Malaguzzi (op. cit., pag. 246) riconosce la mano dell'Amadeo in alcuni bassorilievi, che suppone eseguiti dopo il 1480; quella «di qualche aiutante dell'Amadeo, che potrebbe essere il Briosco» in alcune parti dei bassorilievi; e assegna al Piatti «l'idea generale dell'arca superiore, le decorazioni a fogliame della cornice, molto probabilmente l'esecuzione delle statuette nelle nicchie, rudi e tozze»; e conviene infine che la parte inferiore appartenga al Raverti, il quale è mal definito dall'A.

[2] *Annali della Fabbrica del Duomo*, II.

Fig. 611 — Isola Bella, Cappella della Villa Borromeo.
Giovanni Antonio Piatti: Monumento di Giovanni e Vitaliano Borromeo.
(Fotografia Alinari).

l'altare di San Giuseppe e per l'esterno del Duomo, era in quegli anni un maestro provetto, ed aveva aiutanti coi quali lavorava in una bottega in *Camposanto* datagli dalla Fabbrica. Può considerarsi quindi il più antico discepolo dell'Amadeo, il quale, mentre lavorava pure nell'altare e compiva l'opera della cappella Colleoni, aveva per aiuto lo scultore poco noto, Gabriele da Rho. Ma di quell'artista, oltre il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo, esiste solo una statua di *Platone,* nel cortile dell'Ambrosiana, segnata col suo nome e con la data 1478. Ben meritevole era di maggior fortuna, come lo dimostrano le figure dei guerrieri e i bassorilievi dell'arca dei Borromeo, che rispecchiano degnamente l'arte dell'Amadeo.

L'altro monumento all'Isola Bella, dedicato al conte Camillo Borromeo (fig. 612), è supposto appartenente « del tutto, nell'idea e in gran parte nell'esecuzione, all'Amadeo »;[1] invece si tratta d'un seguace più tondeggiante nel fare, più scavato ne' piani, meschino nelle statuette delle nicchie dell'arca, sgangherato negli angioletti che stirano le tende dell'edicola superiore, grosso e come pieno di stoppa nella Madonna col Bambino e negli adoranti Camillo Borromeo e la consorte.

Anche le tombe Della Torre e Castiglioni, in Santa Maria delle Grazie a Milano, sono attribuite, benchè incertamente, all'Amadeo. La prima mostra di appartenere ai Cazzaniga, dozzinali scultori della scuola di tanto maestro, e si distinguono nelle figure tirate a fatica, senza la ricercata eleganza dell'Amadeo, nelle teste rettangolari brevi, inquadrate da capelli come cordoni che cadono ondulati, nelle vestimenta a pieghe grosse non stampate sulla forma. La seconda, del senatore Branda Castiglioni († 1495), con due fauni che tengono la tabella col ritratto, è in una forma differente dall'arte dell'Amadeo, anche nella regolarità della decorazione.

---

[1] Malaguzzi, op. cit., pag. 251.

Fig. 612 — Isola Bella, Cappella della Villa Borromeo.
Seguace dell'Amadeo: Monumento di Camillo Borromeo.
(Fotografia Alinari).

Nella chiesa del Sacramento, a Castiglion d'Olona, vi è il monumento di Guido Castiglioni († 1485, fig. 613), di forme stentate, grosse, ove le tre figure della Madonna, di San Giovanni Battista e di San Francesco spuntano più che a mezza figura su dalle mensole circolari, come pupattole spinte da molla fuor da uno scatolone; e hanno le teste lunghe, vesti a pieghe come radici attorte. È opera d'un meschino seguace dell'Amadeo.

Presso Pavia, la tomba di San Lanfranco nella chiesa omonima è ritenuta come «l'ultimo grande lavoro di scultura dell'Amadeo»: ne porta il nome, ed è in gran parte sua. Eseguita, a quanto pare, intorno il 1498,[1] torna a dimostrazione che l'Amadeo, sino alla fine della sua vita d'artista, non predilesse quelle forme accartocciate, aggrinzate, poliedriche che si ritennero sue caratteristiche. Il quadro veramente suo, quello del *Ritorno di San Lanfranco dall'esilio*, ci richiama ancora agli eletti bassorilievi del sarcofago di Bartolomeo Colleoni. L'artista ha slargato l'ambiente, si è fatto solenne, ma ancora pensa a' suoi paggi gentili, alla grazia delle sue creature marmoree. Altri bassorilievi dell'arca furono eseguiti da qualche discepolo dell'Amadeo: vi sono figure avvivate da lustri inusitati nel maestro, troppo liscie, e che, ritte, perdono l'equilibrio, sedute, par che cadan riverse. Con quel monumento lasciò tuttavia l'Amadeo testimonianza di sè alla sua città natale, che lo tenne in gran conto e si gloriò d'averlo architetto preposto ai lavori del Duomo. Altre cose sono vantate a Pavia come di lui stesso: un'*Incoronazione* pel lavabo della chiesa del Carmine, una *Pietà* all'esterno dell'Ospedale di San Matteo, il monumento Salimbeni in San Michele di Pavia, una pala d'altare a sinistra nella crociera della stessa chiesa, tutti lavori della bottega. Nel Museo Civico pavese sono molti quadri provenienti da un distrutto monumento del convento di San Sal-

---

[1] *Almanacco pavese per l'anno 1875*, appendice.

Fig. 613 — Castiglione d'Olona, Chiesa del Sacramento.
Seguace dell'Amadeo: Monumento di Guido Castiglioni.

vatore fuori mura, cinque con rappresentazioni bibliche (la *Creazione d'Eva*, *Adamo ed Eva dopo il peccato*, l'*Offerta di Abele e di Caino*, l'*Uccisione di Abele*, l'*Arca di Noè*), sei con rappresentazioni evangeliche (l'*Annunciazione*, la *Natività di Gesù*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Purificazione*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degl'Innocenti*): questi ultimi più a stiacciato de' primi e più prossimi all'Amadeo.

Tra gli scolari indicati di questo maestro sono Francesco e Tommaso da Cazzaniga, ch'ebbero parte nell'urna dei Brivio a Sant'Eustorgio, insieme con Benedetto Briosco. Francesco morì nel 1486, dopo avere iniziato il lavoro,[1] migliore degli altri assegnati ai Cazzaniga in quanto alla decorazione, non nelle figure dalle teste rettangolari grossamente tagliate. Suo può essere il monumento a sinistra della porta di Sant'Ambrogio (1477 circa), dove son rappresentati l'*Adorazione del Bambino*, l'*Arcangelo Raffaele con Tobiolo* e *San Girolamo*, il committente ginocchioni davanti a Sant'Ambrogio: lavoro dozzinale. Dei Cazzaniga potrebbero essere anche i medaglioni all'esterno di Santa Maria delle Grazie con figure di Santi dal lungo collo, scarni, dagli zigomi pronunciati, dalla chioma a serpentelli. E probabilmente va loro ascritto il monumento di Guido Castiglioni a Castiglion d'Olona, del quale abbiamo accennato; inoltre una *Natività* in San Carlo, con le figure a forme grosse, con pieghe irragionevoli, coi capelli a cordoni.

Si è attribuito pure ai fratelli Cazzaniga[2] l'antica arca del Santo patrono nel Duomo di Borgo San Donnino; ma la simiglianza de' bassorilievi migliori, che si vedono nelle due facce laterali e nelle due posteriori, con gli altri dell'arca dei martiri persiani a Cremona, ci persuade dell'appartenenza dell'urna di San Donnino, eseguita nel 1488, a Pietro da Rho. Vi si trovano le figure dal petto arcuato, dalle forme

---

[1] DIEGO SANT'AMBROGIO, *I monumenti funebri della Torre*, ecc., op. cit., pag. 124.

[2] FED. HERMANIN, *Un'arca del Quattrocento nel Duomo di Borgo San Donnino* in *Archivio storico dell'Arte*, 1897.

tirate, sottili, stecchite, con gambe che sembrano zampe di pellicani.[1]

A Pietro da Rho appartengono altre opere a Cremona, principalmente la porta Stanga, ora ornamento del Museo

Fig. 614-615 — Cremona, Museo Ala-Ponzoni. Pietro da Rho (?): Fregio

del Louvre, d'una strabocchevole abbondanza di particolari decorativi. Si potrebbe pure assegnargli il bassorilievo donato dal Conte Mocenigo Soranzo Vidoni al Museo Ala-Ponzoni (fig. 614-615), e il modello di alcune terrecotte che adornano palazzi cremonesi, l'interno di quello Stanga (fig. 616), ad esempio; la porta d'accesso al gran salone del Municipio; un'imitazione del *San Girolamo* dell'Amadeo, sulla porta della chiesa omonima; il monumento d'un astro-

[1] Cfr. anche sull'arca, Arturo Pettorelli, *Un'arca del secolo XV nella Cattedrale di Borgo San Donnino*, Borgo San Donnino-Salsomaggiore, 1905.

nomo in Sant'Agostino. Ma in queste opere non è più lo sfinito scultore dell'arca dei martiri persiani: a po' per volta egli si era irrobustito nella tecnica e nell'aspetto.[1]

La scultura decorativa dell'Amadeo non fu applicata solo da Pietro da Rho a edificî civili. Vediamo a Piacenza il Palazzo de' Tribunali, già Landi, decorato da Battaggio da Lodi con un gran fregio di tritoni e ninfe precedenti il carro di Nettuno, intramezzato di medaglioni d'Imperatori

Fig. 616 — Cremona, Palazzo Stanga. Pietro da Rho (?): Fregio nell'interno.

romani, con una porta che ricorda in molti particolari la celebre degli Stanga, ma con forme più grandeggianti, con mascheroni che divengono enormi, con ornati più calligrafici, con teste alate di angioli colossali nei nodi delle colonne, con ovoli gonfiati nelle cornici. Invece, di sagome finemente condotte è la casa Varese (in via 20 Settembre, n. 43) di Lodi, fregiata in alto da centauri con ninfe sul dorso e da ippocampi reggenti ghirlande, con finestre dove i putti s'arrampicano tra rame gotiche, e una porta ornatissima (fig. 617).

Tra i seguaci dell'Amadeo che abbiamo veduto sin qui,

[1] MALAGUZZI, *Note sulla scultura lombarda*, I, *Alcune sculture del Museo Archeologico di Milano da assegnarsi all'Amadeo*, II, *Ancora della porta degli Stanga e un bassorilievo inedito di Pietro da Rho* in *Rassegna d'Arte*, II, pag. 24-29.

nè a Benedetto Briosco, nè agli altri ai quali accenneremo può attribuirsi la *Pietà*, capolavoro dell'arte lombarda, a San Satiro a Milano (fig. 618), potente nell'espressione desolata di San Giovanni, di Maddalena esterrefatta, di Maria sof-

Fig. 617 — Lodi, Palazzo Varese. Arte lombarda: Porta.

ferente, ma soave anche nel dolore. La schiava mora che assiste alla scena pietosa con un suo moretto vivacissimo, e i particolari studiati con gran cura, come può vedersi nella mano venosa posata sul petto di Nicodemo, mostrano pure che l'opera è d'un grande maestro. Si è fatto sin qui il nome del classicheggiante Caradosso, mentre qui l'arte lombarda è nella sua più sincera espressione. Qui è per noi

senza dubbio l'opera dell'Amadeo stesso, che lasciò ancora una volta lo scalpello per la stecca, e creò un altro capolavoro. Si possono notare tipi e forme proprie di lui nella

Fig. 618 — Milano, San Satiro. Amadeo: *Pietà*
(Fotografia Brogi).

maniera più evoluta, quand'era meno stiacciato, più largo, meno ricercatore di raffinatezze; e tutti gli elementi della composizione che la scuola dell'Amadeo raccolse religiosamente nelle simili composizioni della *Pietà*, finanche nella

piccola che si vede al Monte di Pietà a Milano, nella sala degli incanti, attribuita a Benedetto Briosco.

Quegli elementi si ritrovano anche nel bassorilievo della sala del Capitolo della Certosa di Pavia (fig. 619), tutto a spiegazzature, e da assegnarsi a uno de' più esagerati seguaci dell'Amadeo, il quale lavorò anche in più parti della facciata, in quelle che comunemente, per malintesa convenzione, si assegnano, come questa, ai Mantegazza (es. fig. 620 e 621).

Gli scolari dell'Amadeo s'incontrano a Milano e in Lombardia dovunque, sino agli inizî del secolo XVI, quando il genio di Leonardo attrasse nella sua orbita anche gli scultori lombardi, e le forme classiche invasero Milano. Alcune statuette nella guglia XIII[1] del Duomo sono tra le più gentili opere della scuola dell'Amadeo; all'esterno dell'absidina del capocroce nord, una statua di Santa a mani giunte ricorda particolarmente il suo fare; le statue di *San Nazaro* (n. 321) e di *Santa Maddalena* (n. 316) potrebbero essere di Gio. Antonio Piatti; le sessanta statue di Profeti lungo le arcate del tiburio sono quasi tutte eseguite sotto la direzione dell'Amadeo, e ve ne sono molte altre sparse nei piloni, lungo gli sguanci delle finestre, sulle mensole (fig. 622), negli addentramenti de' contrafforti, esempio il *San Paolo eremita*, eseguito verso il 1480 (fig. 623), e una *Sant'Agnese*, formata nel 1491, probabile opera di Benedetto Briosco (fig. 624).[2]

Dal Duomo molti scultori partivano per recarsi alla Certosa di Pavia, attratti da maggiori guadagni. Così fecero nel 1496 Stefano, Battista e Paolo da Sesto, Biagio Vairone, Cristoforo Briosco e Aloiso da Lomazzo; ma i fabbricieri, sdegnati dell'abbandono estivo consueto di quegli artisti,

---

[1] Conserviamo il numero dato dal NEBBIA, op. cit., pag. 159; e in seguito il numero da lui dato anche a singole statue.

[2] Il NEBBIA con molta esitazione, nonostante i documenti, pensa a Benedetto Briosco come possibile autore della statua; ma si noti che la data 1491 può servire a vincere l'esitazione.

Fig. 619 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Seguace dell'Amadeo: Bassorilievo nella sala del Capitolo.
(Fotografia Alinari).

dichiararono di non volerli più accogliere al servizio della Fabbrica.[1] Altri due scultori, Gerolamo da Lattuada e Andrea

Fig. 620 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Seguace dell'Amadeo. Particolare della facciata.
(Fotografia Alinari).

Amicone, furono esclusi per essere andati, senza licenza, a

---

[1] *Annali del Duomo* cit., II e III. Sopra la plastica nel Duomo di Milano, cfr. ALF. G. MEYER, *Die dekorative Plastik des Mailändes Domes* in *Sitzungbericht der Ber-*

Fig. 621 — Pavia, Certosa.
Seguace dell'Amadeo: Particolare d'una finestra della facciata.
(Fotografia Alinari).

lavorare a Vercelli (1495). I due fratelli Cazzaniga scolpirono pure per il Duomo, insieme con Bartolomeo Briosco, Gabriele da Rho, Giovanni da Settala, Gio. Antonio Piatti, Ambrogio da Montevegia, Lazzaro Palazzi, Battaggio di Lodi, ecc. Benedetto Briosco, che assunse la continuazione dell' opera dell' Amadeo alla Certosa di Pavia, quando questi vi rinunciò l'anno 1499 con pubblico atto, testimoni Tommaso Cazzaniga, Giacomino Remigotti, Bernardino Pioltello *picatores lapidum*,[1] fu pure al servizio della Fabbrica del Duomo, eseguì nel 1483 una *Sant'Apollonia*, e si obbligò nel 1490 di consegnare ogni anno quattro statue in marmo di Carrara, alte tre braccia: la prima fu appunto la *San-*

liner Kstgsch. Gesellsch., 1896, I; MALAGUZZI VALERI, *Il Duomo di Milano nel Quattrocento* in *Rep. f. Kstw.*, 1901, pag. 230; IDEM, *Undici nuovi bassorilievi della Certosa di Pavia ascrivibili allo scultore Benedetto Briosco* in *Lega Lombarda*, 1895.

[1] LUCA BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1895. Sulla statuaria della Certosa, cfr. anche MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1887; C. v. FABRICZY, *Statueschmuck der Facade der Certosa von Pavia* in *Rep. f. Kstw.*, 1897, pag. 418; IDEM, *Die reiche Marmorthür im Lavabo der Certosa von Pavia* in *idem*, 1900, pag. 342; DIEGO SANT'AMBROGIO, *La statuaria nella facciata della Certosa di Pavia*, nel *Politecnico*, 1897.

l'Agnese alla quale abbiamo accennato, dove le forme dell'Amadeo prendono maestà nuova. Non fornì allora altre statue per il Duomo, chiamato probabilmente alla Certosa

Fig. 622 — Milano, Duomo. Seguace dell'Amadeo: Mensola. (Fotografia della Fabbrica del Duomo).

di Pavia. Il continuatore dell'Amadeo eseguì nel periodo 1492-1499 le medaglie marmoree con l'effigie dei Duchi di Milano, nella porta della sagrestia vecchia della Certosa e in quella a riscontro d'accesso al lavabo. Ebbe in quei lavori a compagno Albertino da Carrara; negli altri che imprese, oltre gli scultori nominati, Bartolomeo, Antonio e Guglielmo della Porta da Porlezza, ebbe i seguenti: Antonio Mante-

Fig. 623 — Milano, Duomo.
Seguace dell'Amadeo: Statua di S. *Paolo eremita*.
(Fot. della Fabbrica del Duomo).

gazza, Ettore d'Alba, Antonio da Locate, Battista, Stefano e Paolo da Sesto, Francesco Biondello, Giacomo Nava, Marco di Agrate, Angelo Maria Siciliano, Agostino Busti, Battista Gattoni, Antonio Tamagnini, Gio. Giacomo della Porta, Gian Cristoforo romano,[1] Cristoforo Solari, detto il Gobbo, Bernardino de' Porri da Bissone. Pur dipartendosi stilisticamente dall'Amadeo, Benedetto Briosco assume già una maturità cinquecentesca nella Madonna posta nell'alto del monumento che a Gian Galeazzo Visconti fece insieme con lui Cristoforo romano; e nella porta della chiesa della Certosa, dove rinuncia alle fantastiche trasformazioni architettoniche dell'Amadeo. Prese da lui l'eleganza, e arrotondando gli spigoli, lisciando, rese le figure signorili, nobilissime; ma vennero meno nell'industre seguace la soavità sincera dell'Amadeo, il chiarore di bontà che illuminò le teste accarezzate dal grande maestro, ed anche quella sua schiettezza di costume e di carattere (es. fig. 625-626). Ma già Benedetto

[1] Il MALAGUZZI (op. cit., pag. 170) cita in quest'elenco «il romano Cristoforo dei Ganti» e «Gio. Cristoforo Romano», ma sono un'unica persona.

Fig. 624 — Milano, Duomo.
Benedetto Briosco: Statua di *Sant' Agnese.*
(Fotografia della Fabbrica del Duomo).

Briosco si trova a compagni maestri come Cristoforo romano, che sembra scolpire camei antichi nelle sue decorazioni marmoree, e allontana con l'esempio dalle forme locali per avvicinare i compagni di lavoro alle antiche. Bramante e Caradosso pure dovettero gridar fine alle pittoriche, ma quasi sempre

Fig. 625 — Pavia, Certosa.
Benedetto Briosco: Particolare della scultura della porta maggiore
(Fotografia Alinari).

irrazionali architetture dell'Amadeo, e bandire il ritorno alle forme solenni dell'arte classica. Leonardo da Vinci penetrava nell'animo de' nuovi scultori, e già nella Certosa, intorno all'altar maggiore e nel coro, come nel pulpito del refettorio, par di vedere gli scultori arrendersi a forme che possono trovar riscontro in quelle dipinte da Marco d'Oggiono. Alla corrente nuova s'abbandonò Benedetto Briosco rimodernandosi alla cinquecentesca.

Fig. 626 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Benedetto Briosco: Particolare della decorazione della porta maggiore.
(Fotografia Alinari).

Anche i fratelli Tommaso e Bernardino Rodari da Maroggia, architetti e scultori del Duomo di Como, seguirono l'Amadeo, esagerandone, come tanti altri, le forme, e cadendo talvolta nella caricatura, come quando fecero in quella Cattedrale l'edicola con quell'allampanato *Plinio il Vecchio*. Sin dal 1487 Tommaso è indicato come *fabricator figurarum* del Duomo comasco e come architetto.[1] Questa data, che si legge nella porta *della Rana*, è quella dell'inizio di lavori continuati da Tommaso, insieme col fratello, per ben quarant'anni. Nella porta *della Rana* le reminiscenze dell'Amadeo si notano specialmente nella lunetta della *Visitazione*; ma tutto è grosso e pedestre in quell'intaglio che sembra fatto in legno, Nè nella porta laterale, a sinistra della principale, gli scultori migliorano; anzi, per cercare eleganza, nella lunetta della *Natività* divengono meno grati, e nella porta principale, componendo la *Adorazione de' Magi*, fanno figure sempre più sgangherate e brutte. I Rodari rappresentarono l'imbarocchimento delle forme dell'Amadeo, l'affastellamento, il sovraccarico della decorazione, come può vedersi fin nella migliore opera loro, l'edicola di *Plinio il Giovane* (fig. 627). Benchè riccamente parati, i due fratelli perdono valore anche rispetto a un maestro più antico, che fece l'ossatura gotica della porta maggiore del Duomo, e i due tondi lobati nei pennacchi dell'arco, con le figure d'*Adamo* e di *Eva*, e figure goticizzanti negli sgusci della finestra sopra l'edicola di *Plinio il Giovane*. Neppure si trovan forme più equilibrate nelle ancone d'altare del Duomo di Como: una con la data del 1482, e solo nella parte superiore di seguaci dell'Amadeo; un'altra con la *Passione di Cristo* in tanti scompartimenti, dove possono aver avuto mano i Rodari stessi; una terza nel quarto altare a sinistra, dov'è rappresentata la *Pietà*; una quarta nel secondo altare a sinistra. Insomma, tanto i due Rodari quanto la loro scuola, reser villani e goffi esemplari nobili e

[1] Ciceri, *Selva di notizie*, ecc., *sulla Cattedrale di Como*, Como, 1811.

Fig. 627 — Como, Cattedrale.
T. e B. Rodari: Edicola con la statua di *Plinio il Giovane*.
(Fotografia Alinari).

grandi. Che avranno mai pensato Cristoforo Solari e l'Amadeo recatisi a Como per dar soccorso d'opera e di consiglio? Nel 1490, per la chiesa di Sant'Abbondio, uno scultore, che potrebbe essere Cristoforo Solari, faceva la statua del Santo, oggi nel Seminario presso Sant'Abbondio, per commissione di Bernardino de Greci, e le dava una pienezza di forme, una forza che i Rodari neppure sognavano. Ma non valse l'esempio; e i Rodari continuarono a scolpire sempre guardando alle antiche forme dell'Amadeo, guastandole, ingrossandole, ingoffendole.

* * *

Caradosso di Foppa, il celebre orefice che il Gaurico, Sabba di Castiglione, Ambrogio Leone, Benvenuto Cellini, ecc., vantarono a cielo, nacque verso il 1452 nella Brianza, e fece le sue prime armi a Roma nel '77, eseguendo per San Pietro in Vincoli le due portelle in bronzo che chiudono il reliquiario delle catene di San Pietro (fig. 628). Ciascuna di esse è divisa in tre scompartimenti, con le armi di Sisto IV e del Cardinal Giulio della Rovere nei riquadri superiori, con storie di San Pietro nei mediani, con tabelle negli inferiori a ricordo del Pontefice e del Cardinale: IVL. CARD. S. P. AD VINCVLA | S. ROMANAE ECCL. MAIOR | PENITENTIARIVS. MCCCCLXXVII.

Questa data è pur quella del solenne affresco in cui Melozzo da Forlì dipinse il Platina, custode della Biblioteca papale, innanzi a Sisto IV circondato dai suoi. Nell'affresco, come nelle portelle di bronzo, come nel monumento di Sisto IV in San Pietro, gli ornamenti sono intessuti di rami di quercia con ghiande dorate, i consueti rami che sembrano inghirlandar la fronte dell'arte del Quattrocento, intrecciar la corona civica all'arte italiana. Le armi di Sisto IV e del Cardinale Giulio della Rovere sono fiancheggiate da genî reggenti fe-

stoni, i quali han fatto pensare ad Antonio del Pollaiuolo; ma già il Courajod ne dubitò,[1] notando che lo stile era in perfetto

Fig. 628 — Roma, San Pietro in Vincoli.
Caradosso: Portelle in bronzo della custodia delle catene di San Pietro.
(Fotografia Alinari).

disaccordo con quello proprio di Antonio. Tuttavia il Courajod si mostrò propenso a supporre i bassorilievi d'un mae-

[1] Courajod, *Les bas-reliefs en bronze de l'armoire de St-Pierre aux-Liens* in *Gazette des Beaux-arts*, febbraio 1883.

stro fiorentino soggiogato dall'antichità classica. Nella decorazione vi sono tutte le finezze d'un orafo, nelle figure le pieghe non son mosse violentemente, bensì tirate a linee sottili, segnate a onde parallele, strette strette ai corpi; sui fabbricati vi sono le statuette dei Dioscuri e altre entro nicchie; in tutto molti particolari ricavati dall'antico, la cattedra imperiale retta da sfingi, cornucopie eleganti che versan fiori. Le due scene, *San Pietro condannato e condotto in carcere*, l'*Apostolo tratto dai ceppi e ridonato a libertà*, richiamano subito le notissime dei rilievi dell'arco trionfale di Marc'Aurelio; e ci dimostrano come l'artista, invasato dell'antichità classica, godesse, benchè da poco tempo staccatosi dall'arte gotica fiorita, a stender festoni, a profondere statuette ne' fabbricati, a render ancora timidamente l'antico.

L'artista è Caradosso di Foppa, che ha lasciato un segno particolare dell'arte sua nel fondo della scena della cattedra di San Pietro, ov'è un edificio coronato di merlatura, con un'edicola e due nicchie con statue nella facciata. Di qua e di là del timpano dell'edicola, sopra le nicchie centinate, sono due tondi con due busti identici a quelli che si vedono nel noto stipo in bronzo del Caradosso (fig. 629). Sono i busti che poi questi farà sporgere dai rotondi encarpi a San Satiro in Milano, circondati da vivaci fanciulli che si stringono, s'abbracciano e giuocano. Del modello del lavoro l'artista si servì per altre due edizioni de' bassorilievi, una delle quali si trova nel Victoria and Albert Museum, ascritta a Lorenzo Ghiberti; l'altra, al Museo del Louvre, indicata da Barbet de Jouy come opera della scuola fiorentina del secolo XV.[1]

Quest'ultima mostra alcune varianti: una donna, non San Pietro, è incatenata nella prigione; San Pietro, che esce accompagnato dall'angelo, non ha ancora la barba folta e ricciuta; il palazzo a sinistra, verso cui si movono l'an-

[1] Riprodotte da A. VENTURI (*Le primizie del Caradosso a Roma* in *L'Arte*, 1903, pag. 4-5).

Fig. 629 — Firenze, Museo Nazionale. Caradosso: Stipetto in bronzo.
(Fotografia Alinari).

gelo e il Santo, non ha ancora l'indicazione dei filari dei parallelepipedi di marmo; gli angeli non hanno le ali. Ma più strana è la riduzione della scena della cattura dell'Apostolo: invece di lui nel mezzo, c'è un tripode con sopra un vaso, e il manigoldo che in una portella di San Pietro in Vincoli incalza San Pietro, invece di tenergli un lembo del manto, qui tiene una serpe. Forse lo scultore nel bassorilievo di Londra ci presenta l'abbozzo di una composizione di San Pietro in Vincoli, in quello del Louvre la riduzione d'un'altra per una rappresentazione differente, avendo ricavato nella figura di San Pietro il tripode drappeggiato col vaso e, più completa, una testa del fondo.

Le portelle del reliquiario delle catene a San Pietro in Vincoli, e i due bassorilievi di Londra e di Parigi, sono le prime opere del Caradosso, come ci assicura il riscontro dello stipo con la stampa del medesimo busto. Venuto a Roma nella giovinezza, si erudì, si vestì delle antiche forme, e Giulio della Rovere, allora cardinale, ebbe le primizie dell'arte sua, non calco sull'antico, come parve al Courajod, ma esempio dell'imitazione spontanea e vivace, dell'adattamento delle forme classiche alle nuove, senza sottrazioni all'individualità artistica.

Il Caradosso il 29 gennaio 1480 era a Milano, ma di lui non è più fatta menzione da quel giorno sino al 16 aprile 1490.[1] In quest'anno è incaricato di condurre l'architetto Francesco di Giorgio Martini a Milano per consigli sul tiburio del Duomo, e di far parte d'un'ambasceria inviata da Ludovico il Moro a Mattia Corvino con una statua di *Bacco* e dei polli d'India. Ma la morte del Re d'Ungheria interruppe il viaggio;[2] e il Caradosso non si mostra più se non nelle mo-

---

[1] F. MALAGUZZI, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* in *Repertorium für Kunstw.*, 1902.

[2] Cfr sul Caradosso, oltre le opere citate, E. PIOT, *Les artistes milanais* in *Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863; CAFFI, *Arte antica lombarda. Oreficeria* in *Arch. stor. lombardo*, 1880; MÜNTZ, *L'Orfèvrerie romaine* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, I, pag. 421-424, 491-495; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, op. cit., I, pag. 273-281; MOLINIER, *Les plaquettes* cit., I pag. 90-108; AD. VENTURI, *Gian Cristoforo Romano* in *Arch. storico*

nete e nelle placchette. Gli è attribuita una grande opera di scultura, la decorazione del Battistero presso San Satiro, architettato da Bramante. Di qua e di là dai medaglioni con grandi busti sporgenti sono disposti vivaci fanciulli che cantano, suonano, saltano, senza troppo sottomettersi alle linee delle cornici, movendosi come in casa propria in un' ora di spasso, in un giorno di festa (fig. 630-632).

Caduto Ludovico il Moro, il Caradosso tornò a Roma, e lavorò per Giulio II, Leone X e Clemente VII. Fece un' impresa in una placchetta per Baldassare Castiglione nel 1522; s' impegnò con Vannozza d'eseguire un nuovo tabernacolo per l' immagine del Salvatore nel *Sancta Sanctorum*. I suoi contemporanei lo esaltarono sopra tutti gli orafi del tempo. Dice Sabba da Castiglione: « Caradosso, oltra la cognition grande delle gioie, in lavorare di metallo, in oro et in argento, o di tutto o di basso relevo, all' età nostra è stato senza paro come si può vedere nella città di Milano per un suo calamaro d'argento di basso rilievo, fatica d'anni ventisei, ma certo divina ». Vedevansi nel calamaio quattro bassorilievi: *Sileno battuto dalle Baccanti*, una *Scena marittima*, un *Trionfatore*. D'un altro calamaio con placchette raffiguranti la *Lotta de' Centauri contro i Lapiti* e il *Ratto di Ganimede* si ha qualche traccia da riproduzioni in bronzo. Ma il raffinato orafo, che faceva bassorilievi in oro e in argento pari agli antichi camei, è ricordato sol per le briciole della sua mensa luculliana. Morì probabilmente nel 1526, e non vide il Sacco di Roma e la soldataglia tedesca di Sua Maestà Cesarea rubare e disperdere l'opera da lui cominciata per il *Sancta Sanctorum*, arricchita dalle gemme delle quali la turpe Vannozza si era un tempo adorna.

---

dell'Arte, I, 1888, pag. 112; PIETRO FEDELE, *I gioielli di Vannozza e un'opera del Caradosso* in *Arch. d. R. Soc. Romana di st. patria*, XXVIII, 1905, pag. 451-471.

Fig. 630 — Milano, San Satiro. Caradosso: Fregio del Battistero.
(Fotografia Alinari).

Fig. 631 — Milano, San Satiro. Caradosso: Freglo del Battistero.
(Fotografia Alinari).

* * *

Più del Caradosso, si rivela con le opere Cristoforo Solari, detto il Gobbo, che però svolge la sua attività specialmente nel '500. Lo scultore, tra i suoi primi saggi, ci ha lasciato il monumento a Ludovico il Moro e a Beatrice d'Este sua consorte, nella Certosa di Pavia (fig. 633). Giaccion essi sulla tomba come se fossero stesi sulle coltri, stanchi dopo una lunga cerimonia; lui, magnifico signore, tiene ancora il berretto in una mano; lei, ornata gentildonna, una pelle intorno alle braccia. Sono acconciati a festa per entrare nella Corte eterna, come nel salone del trono del loro castello. Lo scultore vuol rendere la finezza del vero, ma ingrossa le più sottili particolarità, facendo le sopracciglia come spiche, le palpebre come denti di pettini, i capelli come cordoni. Superficiale è nella fattura delle carni levigate, lustre, ceree, nel segnare con un graffito o con un solco le vertebre del collo, le falangi delle dita; artificioso nelle pieghe traforate; non esente dall'influsso di Leonardo nelle teste che sembran tratte da un dipinto di Boltraffio. Benchè nella giovinezza, intorno il 1489, Cristoforo Solari sia stato a Venezia per eseguire la cappella di San Giorgio nella chiesa della Carità,[1] lo stile delle due lastre tombali è lombardo, sviluppatosi da quello di Benedetto Briosco. Ma in sèguito, veduta Roma, il Solari cercò nella grandiosità delle masse la forza dell'effetto, e divenuto lo statuario ufficiale della Cattedrale di Milano, interruppe la continuità dell'arte derivata dall'Amadeo. Prima del 1501, anno in cui con singolari condizioni partecipò alla fabbrica del Duomo, di suo resta forse soltanto la figura di Gian Galeazzo Visconti, distesa sul sarcofago della Certosa, nel monumento di Cristoforo Romano e di Benedetto Briosco.

---

[1] Sansovino, op. cit , pag 96. Su Cristoforo Solari v. Caffi, *La famiglia dei Solari* in *Arte e Storia*, settembre 1888; Fr. Malaguzzi Valeri, *I Solari, architetti e scultori lombardi del XV secolo* in *Italienischen Forschungen*, 1, Berlin, 1906.

Fig. 632 — Milano, San Satiro. Caradosso: Fregio del Battistero.
(Fotografia Alinari).

Per lui, per Andrea Fusina, per Cristoforo Lombardo, ebbe fine la scultura quattrocentesca. Pomponio Gaurico indicò

Fig. 633 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Cristoforo Solari: Sepolcro di Ludovico il Moro e di Beatrice d' Este.
(Fotografia Alinari).

Cristoforo Solari adatto quanto altri mai a rappresentare Ercole, e racconta che gli era mosso rimprovero di dare

alle figure i forti muscoli di Alcide, abituato com'era a rappresentare quel Semidio.[1] In questo racconto si disegnano l'ideale mutato dell'arte, le tendenze della nuova scultura che nella ricerca della grandiosità, con Cristoforo Solari, nella virtuosità del Bambaia, insaziabile di ricchezza decorativa, perdette l'anima.

* * *

La scultura lombarda del Quattrocento si era diffusa dovunque. Abbiamo già veduto lo stipite dei Gagini in Sicilia, vedremo quello dei Lombardi a Venezia; vediamo ora Andrea Bregno e Luigi Capponi a Roma, Tommaso Malvito, Jacopo della Pila a Napoli.

Andrea da Milano,[2] o più propriamente Andrea Bregno da Osteno sul lago di Lugano, si presenta per la prima volta in forma compiuta a Roma, nella chiesa di S. Maria in Aracoeli, nel monumento del Cardinal d'Albert o de Lebretto (fig. 634-635). Non lo zoccoletto a festoni de' fiorentini, ma un grande basamento, con le epigrafi e le armi del defunto, sul quale poggia la tomba entro un nicchione quadrangolare; le semplici lastre del fondo della cella sepolcrale, quali furono usate dai Toscani, qui coprono le aperture d'un loggiato visto in prospettiva; e dal parapetto del loggiato guardano severi i Principi degli Apostoli. Il sarcofago prende la forma, poi tipica, dei sepolcri romani: nella parte inferiore

---

[1] Di un gruppo colossale d'*Ercole e Caco* scolpito da Cristoforo Solari per il Cardinale Ippolito II d'Este, Arcivescovo di Milano, cfr. VENTURI, *Eine unbekannte Marmorgruppe von Cristoforo Solari* in *Mittheilungen des Inst. f. österreichische Geschichtforschung*, V, 2.

[2] SCHMARSOW, *Meister Andrea* in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1893; STEINMANN, *Rom in der Renaissance*, Leipzig, 1889; STEINMANN, *Andrea Bregno's Thätigkeit in Rom* in *idem*, XX, 1899; SCHMIDT e WAHL, *Il testamento di Andrea Bregno* in *L'Arte*, 1901, pag. 417; FEDELE, op. cit.; DIEGO SANT'AMBROGIO, *Di due opere scultorie da ascriversi presumibilmente a Andrea Bregno* in *Arte e Storia*, 1892; FRITZ BURGER, *Neuaufgefundene Skulptur and Architekturfragmente von Grabmal Paul II* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1906; IDEM, *Geschichte des florentinischen Grabmals von der ältesten Zeit bis Michelangelo*, Strassburg, 1904; BERTAUX, *Rome*, II, *De l'ère des catacombes à l'avenement de Jules II*, Paris, 1905.

Fig 634 — Roma, Santa Maria in Aracoeli.
Andrea Bregno: Particolare del sepolcro del Cardinal de Lebretto.

Fig. 635 Roma, Santa Maria in Aracoeli.
Andrea Bregno: Particolare del sepolcro del Cardinal De Lebretto.

è incurvato e adorno da alcune larghe foglie, poggiato su due zampe leonine terminate con uno sperone a ricciolo e su un peduccio mediano coperto da due palmette; nella parte rettangolare, cade sopra un festone la tavoletta, anepigrafa nel sepolcro dal Cardinal de Lebretto, con un motto o alcuni versi o una sentenza sull'immortalità e sul gaudio promesso al giusto, negli altri sarcofagi da esso imitati. Il defunto non ha, come ne' sepolcri toscani, i piedi in abbandono, bensì appoggiati contro il letto funebre, disposto perciò a conca. Ai lati dell'urna due pilastrini scanalati, coronati da un capitello, il quale sarà ripetuto di frequente ne' monumenti romani, con volute formate dalle code di due delfinetti che si abbeverano in un vaso; essi poggiano sopra un alto piedistallo in cui s'apre una nicchia conchigliata, con San Michele a sinistra e San Francesco a destra. Tra i due pilastrini sale da un vaso su su lieve una pianticella, portante un altro vasetto e altri steli e anche un papavero. Il fondo delle figure dei Santi Pietro e Paolo è azzurro intenso, mentre nelle pareti laterali della cella due candelieri a chiaroscuro staccano su tinta porfirea. Ne' pennacchi delle arcate del fondo sono clipei appesi per una fettuccia alla parete. L'architrave ha nel fregio festoni di frutta legati da nastri serpeggianti terminati a ricciolo; e, nel mezzo dei festoni, i gigli dello stemma del Cardinale. Sull'architrave, una cimasa a conchiglia. Tutta questa eleganza recava in Roma un lombardo, nel tempo in cui l'Amadeo a Milano era agli inizî dell'arte e della gloria. Andrea Bregno non solo dette con quel monumento un esemplare di architettura funeraria di suprema eleganza, ma di forme scultorie equilibrate e di rara bellezza. Nobilissimo il *San Michele* (fig. 636) nell'antica armatura, con lo scudo imbracciato a difesa della bilancia della giustizia: dolce il volto del cavaliere divino, dalle carni fiorenti e calde, da' bei riccioli che coronano il casco come d'argento sbalzato, dalla tunica di finissimo lino. Contro l'Arcangelo move il mostro leonino con corna di montone, ali di vampiro, zampe di scimmia,

coda terminata a testa di serpe; e in esso lo scultore ha reso l'osseo delle corna, il setoloso della pelle, il cartilaginoso delle membrane delle ali. Nè in *San Francesco*, che fa riscontro a *San Michele*, lo scultore fu meno attento nel rendere la veste grossa di lana, nel variare i colpi dello scalpello, a seconda della natura delle cose riprodotte. Nè nella figura giacente del Cardinale e nelle due di *San Pietro* e di *San Paolo* mancano finezze di scalpello, padronanza della materia, decoro di forma.

Fig. 636 — Roma, S. M. in Aracoeli. Andrea Bregno: Particolare del sepolcro del Cardinal de Lebretto. (Fotografia Moscioni).

Il monumento fu imitato nel sepolcro di Giovanni de Mella († 1467), a Santa Maria di Monserrato, e in quello del Cardinale Alano vescovo di Sabina († 1474). in Santa Prassede, da un maestro che cooperò con Mino da Fiesole nel coronamento del sepolcro del Cardinal Forteguerri a Santa Cecilia in Trastevere, a giudicare dalla Santa che nei sepolcri Alano e Forteguerri ci appare coi capelli arricciolati a raggiera.

La forte impronta dei *Santi Pietro* e *Paolo* del monumento del Cardinale de Lebretto e certe pieghe abbondanti, grevi e frastagliate delle vesti di quei Santi, si ritrovano nel frammento del sepolcro del Cardinal di Cues-sur-

Moselle, detto il Cardinal di Cusa († 1465), in San Pietro in Vincoli (fig. 637). Lo scultore manifesta, più che nel monumento de Lebretto, la natura lombarda nella forza burbera della testa del Cardinal di Cusa, nelle forme pasciute, nell'angiolo dalla chioma a riccioli; e si presenta come il maestro di Giovanni di Traù, detto il Dalmata, che esagerò quell'abbondanza, quella pesantezza, quel frastaglio di panni. Vuolsi che il Dalmata collaborasse con Andrea Bregno nel monumento del Tebaldi († 1466) in Santa Maria sopra Minerva, dove certo nel Padre Eterno e negli angeli reggicartello si vede un aiuto ancora rozzo di quello scultore. Ma, più che in quel sepolcro, il Bregno sfoggiò eleganze decorative nella tomba del Card. Coca, in quella chiesa (fig. 638), che ancora conserva la fine policromia, le filettature d'oro sull'azzurro.

Anche in esso, come nel monumento de Lebretto, si hanno i pilastrini binati ai lati e la cella sepolcrale rettangolare; ma quelli si sono allungati e gli alti piedistalli accorciati, onde risulta un insieme più svelto ed armonico. Anche questo monumento, il più bello che vanti Roma per eleganza decorativa, fu tipico a quello del Gomiel, Vescovo di Burgos, a Santa Maria del Popolo (fig. 639); ma nel basamento di esso appaiono i due putti piangenti sullo stemma del defunto, tratti da un'altr'opera d'Andrea Bregno, dalla sepoltura di Pietro Riario ai Ss. Apostoli in Roma. Prima di porre mano al mausoleo, lo scultore fece in Santa Maria del Popolo (fig. 640) l'altare che porta il suo nome, quello del committente, Roderigo Borgia, e la data 1473. L'artista lombardo, già maestro di eleganze scultorie e classicheggiante nelle statuette dei *Ss. Pietro* e *Paolo* poste entro le nicchie laterali inferiori, è soave e saldo più di Mino da Fiesole negli angioli che lungo l'arco guardano in giù con le braccia conserte, e in quello che spunta con ali distese su dalla chiave dell'arco. Le due figure dei *Ss. Pietro* e *Paolo*, hanno, un piede steso e l'altro levato, atteggiamento che

Fig. 637 — Roma, San Pietro in Vincoli. Andrea Bregno: Frammento del sepolcro del Cardinal di Cusa.

diverrà consueto in altre statue di Andrea; le maniche sono scanalate, come a liste or sollevate or rientranti, e i

Fig. 638. — Roma. Santa Maria sopra Minerva.
Andrea Bregno. Sepolcro del Cardinal Coca

contorni perciò interrotti, ondulati per le tante e alternate insenature: la tunica cade a sbuffi sulla cintura, spianata, a rettangoletti o quasi al disotto; e il manto copre e stringe

Fig. 639 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Seguace d'Andrea Bregno: Monumeuto del Vescovo Gio. Gomiel.

strettamente la gamba levata. Le due figure nelle nicchie superiori, San Girolamo e un Santo Vescovo, hanno drappeggiamenti meno accurati, contorni formati come da borse triangolari de' drappeggi, l'una nell'altra rientrante; e le vesti cadono al suolo piegandosi indentro, concave. Queste due figure, per la minor finezza e determinatezza, appartengono a un aiuto di Andrea che si presenta nobilissimo, eletto specialmente negli angioli: hanno mani grosse, senza la ricerca delle statuette dei SS. Pietro e Paolo, ma le teste son fiorite e come inghirlandate di riccioli folti, alla maniera dell'Amadeo; le tuniche si muovono delicatamente e ondeggiano. Dio Padre, nel timpano, ha la folta capigliatura da veglio antico, le grosse mani aperte e stese; nel fondo breve sono alcune strie di nubi a fusetti. I putti, nel basamento, reggono lo stemma del committente, con un piccolo velo a mezzo il corpo, coi capelli a cincinni. La decorazione è poco omogenea, raccogliticcia: ne' pilastrini, vasi, libri, dischetti, ciocche di frutta pendenti da nastri arricciolati; e si ripetono flabelli, dischi e corone, quasi che lo scultore non avesse ancora imparato a dare un organismo a que' suoi sparsi motivi. In un fregio replica gemme quadre e romboidali, che attestano forse della sua prima educazione in una bottega di orafo; nel sottarco, tra teste di serafini, scolpisce due alette; lungo il timpano mette come delle ante, a mo' di una decorazione che fu usata per tempo anche dall'Amadeo.

Quell'altare ci fa riconoscere per opera di Andrea i due altaroli della prima cappella a sinistra, pure in Santa Maria del Popolo. Vi sono le caratteristiche già notate tanto nei Ss. Giovan Battista e Andrea nell'altarolo a sinistra, quanto in San Giovanni Evangelista e nel Santo Apostolo in quello di destra; e così nella decorazione formata da cose sparse: nel primo, ciocche di frutta, due palme incrociate, una corona, due rame d'alloro congiunte, un vaso fiammante, due torce intrecciate; nel secondo una croce con un velo cadente

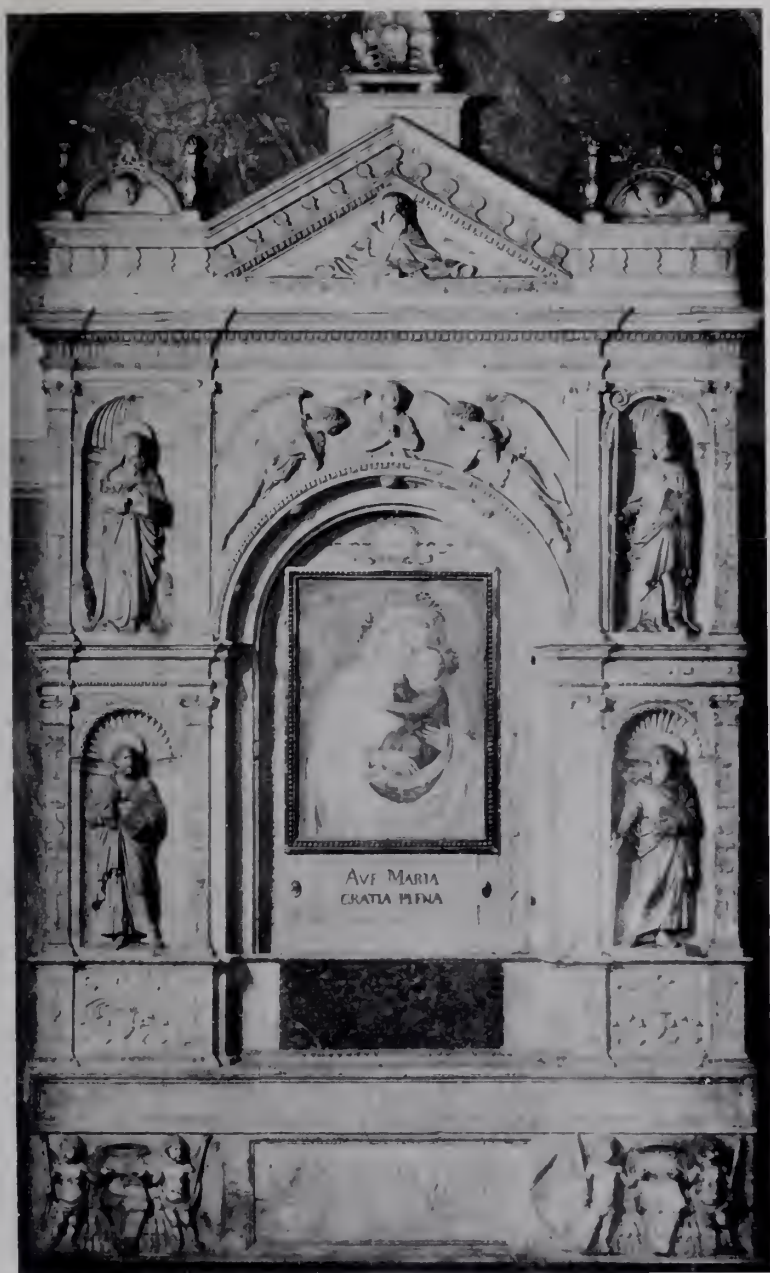



Fig. 640 — Roma. Santa Maria del Popolo. Andrea da Milano: Altare nella sagrestia.

dai bracci, fettucce, un cappello da cardinale, un'altra croce raggiante, uno scudo, due torce pure intrecciate.

Andrea da Milano fu certo molto ammirato per gli angioli dell'altare di Santa Maria del Popolo, tanto che fu chiamato a ripeterli nel monumento da lui costruito per il Cardinal Cristoforo della Rovere († 1483) nella stessa chiesa, e in quello di Pietro Rocca, Arcivescovo di Salerno († 1482) in quella sagrestia. E fu imitato nei monumenti del Cardinale Antoniotto Pallavicini, di Giorgio Cardinale di Portogallo, pure in quel luogo, ed anche nel monumento Ferricci nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva. L'imitazione si palesa ne' due primi sepolcri per le vesti meno fluenti e aggraziate, nel terzo, per le forme allungate degli angioli, dalla piccola testa scarsa nell'occipite sopra un lungo collo, dalle ali enormi e pesanti. Per simili ragioni non possiamo attribuire con lo Steinmann a maestro Andrea i due angioli che adornano il lunettone superiore del monumento del Cardinal Savelli, in Santa Maria d'Aracoeli, nè quelli de' pennacchi del monumento del Cardinal Roverella, in San Clemente, i quali sono del Dalmata, e non si adattano ne' pennacchi, non poggiano sulla curva dell'arco, ma tengono questo come se reggessero un clipeo; e hanno le vesti che, gonfiate a mezzo il corpo, formando un grosso ventaglio, fasciano le gambe, cadono sui piedi con pesantezza, con nervature che paion budella, s'accartocciano, non ondeggianti, non mosse come da soave brezza.

Ma più che nell'altare di Roderigo Borgia,[1] Andrea Bregno grandeggia nel mausoleo di Pietro Riario († 1474), del famoso libertino e scialacquatore Cardinal di San Sisto.[2] In esso egli dà l'ultimo e perfetto sviluppo al tipo monumentale dei sepolcri, ampliando più romanamente quello del Cardinale Luigi de Lebretto. Le forme scultorie che abbiam veduto

[1] Sull'altare di Viterbo, imitazione di questo, cfr. PINZI, *Mem. e doc. inediti su Santa Maria della Quercia in Viterbo* in *Arch. stor. dell'Arte*, III, 1890, pag. 7-8.

[2] HUGO V, TSCHUDI (op. cit.) attribuì il disegno del sepolcro a Mino; lo GNOLI vide in esso lo svolgimento del tipo romano de' sepolcri.

nelle tombe dei Cardinali de Lebretto e di Cusa si rivedono nel monumento di Pietro Riario, nella sua figura e in quella di suo fratello Girolamo Riario protetto dagli Apostoli davanti al trono della Vergine, la quale da Mino prende eleganze e le rappresenta perfezionate.[1] Il forte lombardo dovett'esser vinto dalle grazie di Mino, come prima dalla

Fig. 641 — Roma, Santi Apostoli.
Andrea Bregno: Monumento di Raffaello della Rovere.

nobiltà classica. Appena là dove rappresenta esseri reali richiama le vecchie forme lombarde; nel resto si assottiglia, si affina, rimanendo sempre più saldo del suo prototipo toscano. Così nelle statue delle nicchie, dove, pur arrendendosi alle forme minesche, ridona, ad esempio nella testa del Santo Vescovo nella nicchia a sinistra (vedi fig. 448, a

[1] Esprimiamo qui un' opinione che si è andata maturando durante la stampa di questo volume, e che non esprimemmo trattando di Mino da Fiesole: la Madonna del monumento del Cardinal Riario, come la *Carità* delle Grotte Vaticane, ecc. (v. pagine antecedenti 662-666), sono opera di Andrea da Milano. Fatti accorti che Andrea, in un periodo della sua attività artistica, subì l'influsso di Mino, pur rimanendogli di gran lunga superiore, abbiamo dato di giuocoforza ad Andrea ciò che da altri fu assegnato a Mino.

pag. 663), la beltà calda del *San Michele* del sepolcro del Cardinale de Lebretto. I due putti piangenti sullo stemma sono pure di Andrea Bregno, che li ripetè con qualche variante nel sepolcro di Raffaello delle Rovere (fig. 641), nella cripta dei Santi Apostoli. Vi è in questo un fregio, con alcuni mascheroncini che portano in capo una specie di cesta, motivo che si può vedere nella base neoattica della *Danzante* nel Museo Capitolino. I putti reggifestoni del monumento di Pietro Riario sono in atto poco naturale di movere a danza, pur reggendo pesi sulle spalle; orbene, lo stesso movimento si nota nelle urnette capitoline a pianterreno del Museo. E le testine di *Medusa*, dell'*Abbondanza*; e cornucopie, tripodi, vasi, delfini tornano nell'arte con Andrea da Milano, si profondono sulle candelabre de' pilastri, come frammenti del mondo scomparso. Cavalli marini e chimere spuntano tra le palmette e i meandri fioriti; riappaiono i genî antichi.

Col monumento di Raffaello della Rovere nella cripta dei Santi Apostoli, Andrea da Milano disegnò un altro tipo di tombe, Si compone questo di una celletta rettangolare, entro cui sta disteso il defunto sul sarcofago, pianto dagli angioli disposti di qua e di là da esso. La celletta è limitata ai lati da due pilastrini, poggianti sullo zoccolo che sostiene l'urna, retto a sua volta da mensole; e sui pilastrini si stende l'architrave. Questa forma può considerarsi una riduzione al minimo di quella del Cardinal de Lebretto: non più sul fondo figure che mal si discernono per il proiettarsi delle ombre dall'architrave, e quindi questo più basso, e non retto da larghi pilastri, bensì da semplici pilastrini che racchiudono il sarcofago. Questo tipo, seguito da Mino da Fiesole a Santa Maria sopra Minerva nel sepolcro di Francesco Tornabuoni, fu ripetuto con varianti nei monumenti di Pietro Mellini e dell'Albertoni a Santa Maria del Popolo (fig. 642),[1]

[1] Questo monumento fu condotto da Jacopo d'Andrea da Firenze, come verrà dimostrato per documenti scoperti dal prof. Fedele.

di Filippo della Valle a Santa Maria in Aracoeli (fig. 643),[1] del conte Giraud d'Ansedun ai Santi Apostoli, del Vescovo

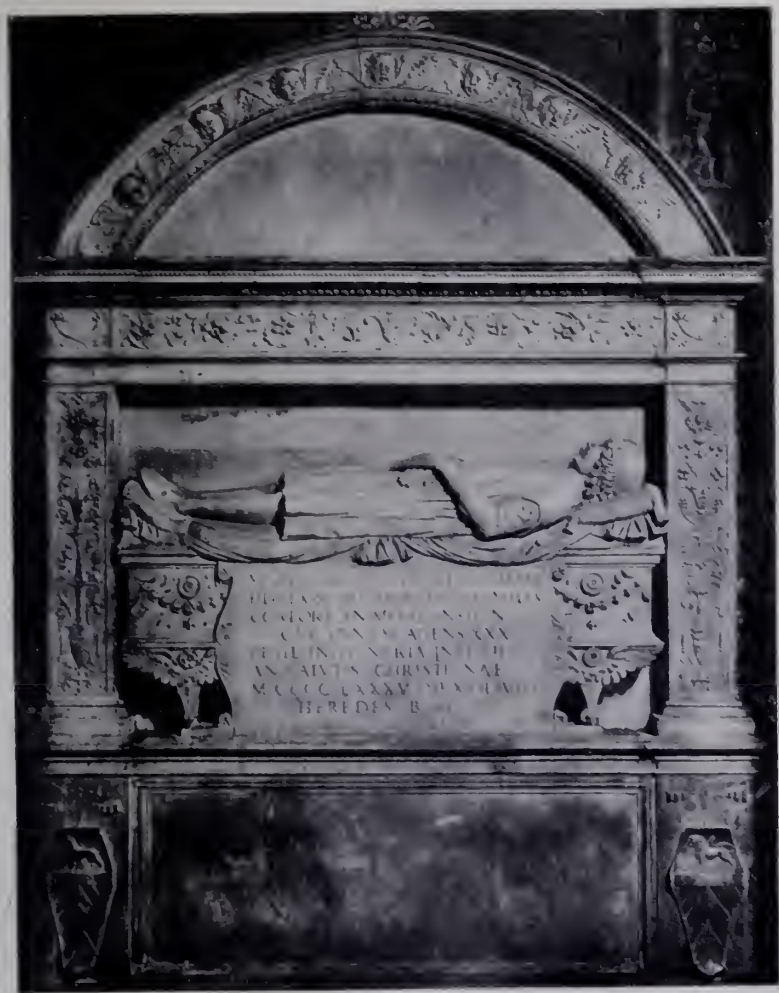



Fig 642 — Roma, Santa Maria del Popolo. Jacopo d'Andrea Monumento Albertoni.

Alfonso de Paradina e di Giovanni Fuensalida spagnuolo,

[1] Lo Steinmann (*Michele Marini, Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance Skulptur in Rom* in *Zeitschrift für bild. Kunst.* 1903) attribuisce questo monumento a Michele Marini da Fiesole, indicato dal Vasari come Michele Marini e come autore del *San Sebastiano* in Santa Maria sopra Minerva. La ricostruzione dell'operosità del Marini

l'uno dirimpetto all'altro in Santa Maria di Monserrato. In questi ultimi vediamo però la decadenza delle forme disegnate da Andrea, perchè l'arte Quattrocentesca si strugge al torrido soffio del Cinquecento in cerca di grandezza, di spazio, di monumentalità. Quelle forme si ripetono gonfie e ingrossate, così che il loro aspetto giovanile si trucca in quello

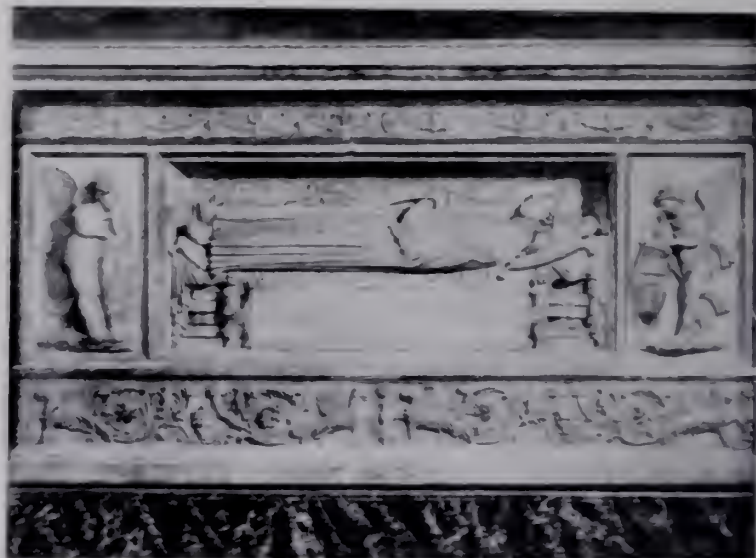



Fig. [illegible] — Roma, Santa Maria in Aracoeli.
Seguace di Andrea Bregno: Monumento di Filippo della Valle.

della virilità piena e matura. Nel sepolcro del Conte Giraud d'Ansedun gli ornati sottili de' pilastri contrastano coi mascheroni e coi grifoni del sarcofago; e il Conte, per i grossi lineamenti datigli dallo scultore, perde la gentilezza della testa dalla chioma inanellata cadente sull'origliere. Il bel cavaliere, nonostante l'armatura dorata e la ricercata eleganza, sembra schiacciato in quelle forme che vorrebbero essere

[illegible] dallo Steinmann non è ammissibile. Gli assegna le sculture della cappella [illegible] in Santa Maria della Pace, i due sepolcri Maffei in Santa Maria sopra Minerva, la tomba [illegible] in San [illegible] [illegible] differenti dal *San Sebastiano* [illegible] Colasanti, [illegible] di *Andrea Bregno* [illegible] VIII).

più grandi e forti, rompere l'usbergo della grazia Quattrocentesca.

Un altro tipo fu dato dal Bregno col monumento del Cardinale della Rovere a Santa Maria del Popolo (fig. a pag. 668). Poichè i nicchioni quadrangolari toglievano la vista di parti delle sculture, Andrea da Milano, invece di stendere retta da pilastro a pilastro la trabeazione, sopra essi impostò un arco; il basamento forte e massiccio restò entro il piano de' pilastri, ma il sarcofago superiore sporse infuori. Nel fondo del sepolcro furon disposte lastre marmoree in tre scompartimenti: nel mediano la croce; ne' laterali, candelabri terminati con patere rampanti; sotto l'archivolto fu scolpita la Vergine adorata dagli angioli o tra Santi; nel sarcofago fu mantenuta la forma di quello del Cardinal de Lebretto, e le tabelle coprono ancora i festoni, che si vedono in parte ondeggiare ai lati di esse. Ancora la cassa curva nella parte inferiore posa su zampe leonine; i pilastri riccamente ornati s'allungano sino allo zoccolo del basamento, ed hanno a capitello un tratto del fregio della cornice che si stende sotto la lunetta, quindi soltanto una testa alata di cherubino; l'archivolto reca palmette alternate con teste adorne di diadema a raggiera. Tale forma del monumento di Cristoforo della Rovere fu esemplare per quelli di Pietro Guglielmo Rocca († 1482), Arcivescovo di Salerno, nella sagrestia di Santa Maria del Popolo; di Giovanni della Rovere († 1483), in questa chiesa; di Benedetto Superanzi († 1495), Arcivescovo di Nicosia, a Santa Maria sopra Minerva (fig. 644); di Didaco Valdes († 1506), a Santa Maria di Monserrato; del Cardinal Giorgio portoghese († 1508) (fig. 645), a Santa Maria del Popolo. In tutti, le lastre di fondo, con la croce e i candelabri rampanti, la cornice con le teste alate di cherubini che continua lungo i capitelli dei pilastri, l'archivolto con le palmette e le teste diademate a raggiera; ma nella pesantezza e nello spesseggiar degli ornati

Fig. 644 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Seguace di Andrea Bregno: Sepolcro di Benedetto Superanzi, arcivescovo di Nicosia.

Fig. 645 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Seguace di Andrea Bregno: Sepolcro di Giorgio Cardinale di Portogallo.

del sepolcro del Valdes si ritrova già segnata la fine della forma bene accolta dai marmorari.

Nell'altare di Roderigo Borgia, come nel mausoleo di Pietro Riario e nelle tombe di Raffaello e di Cristoforo della Rovere, Andrea da Milano accolse le forme classiche connaturali a Roma e le toscane qui diffuse. Il corpo di Pietro Riario non è più disteso nell' urna, ma sopra un piano sollevato alquanto da essa, così come nella tomba Marsuppini a Firenze. Sollevato il corpo dall'urna, naturalmente si dette a questa un coperchio, tutto segnato a squame, come fece Desiderio da Settignano. I putti che reggono festoni nel basamento del sepolcro del Bruni, opera di Bernardo Rossellino, passano a fregiare l'urna di Pietro Riario, retta da sfingi ereditate dall'arte etrusca (fig. 646). Ma Andrea Bregno, modificandosi, evolvendosi, non lascia di rispecchiare forme romane, e invece dei fanciulli graziosi, ingenui, che stanno a guardia dei sepolcri toscani, egli ricordò i genii funebri dell'antico: piangono i suoi putti, e par che invece di scudi tengano la face riversa. Torna però lombardo nella ricchezza con cui coprì l'urna di fiori, e l'arricchì di sfingi dall'espressione dolce e infantile, di putti mossi a danza, reggenti festoni ornati di frutta e di fiori, con fettucce che s'aggirano ordinate, si svolgono in curve simmetriche circondando testine inghirlandate di fiori, di pampini, con grappoli d'uva, come orecchini orientali.

Il monumento di Pietro Riario fu tipico a sua volta, ma la sua eleganza e la sua ricchezza erano difficilmente traducibili, come può vedersi nel monumento del Cardinal Savelli in Santa Maria in Aracoeli (fig. 647), nel quale furono mescolate le forme dei due sepolcri de Lebretto e Riario. Ma i Santi nel fondo del monumento s'allungano e perdono ogni energia, i fanciulli s'impiccioliscono, le vesti cadono dai corpi.

Col monumento di Pietro Riario, Andrea Bregno divenne maestro e donno dell'arte romana alla fine del secolo XV.

Principale scultore al tempo di Sisto IV, ornò per il Pontefice e per i suoi il Vaticano e le basiliche di Roma, e formò il disegno per la tomba dei genitori del Papa a Savona, in forma semplificata da quella del Cardinale Riario (fig. 648-649). Nel periodo di Sisto IV non vi fu monumento che Andrea Bregno non divisasse, dirigesse, o che almeno non fosse studiato, imitato dalle sue opere esemplari. La facciata della chiesa di Santa Maria del Popolo dovett' essere disegnata da

Fig. 646 — Roma, Santi Apostoli.
Andrea Bregno: Particolare del sepolcro di Pietro Riario.

lui, come fa pensare l'identità nei larghi capitelli de' pilastri di quella e della tomba Riario. Anche nel grandioso monumento di Pio II, a Sant'Andrea della Valle, il fregio superiore, la presentazione del Pontefice e del Cardinal di Siena alla Vergine ritraggono motivi svolti più seriamente dal Bregno (fig. 650-651).[1]

[1] La statua del Pontefice appena sbozzata è probabilmente opera iniziata da Paolo Mariano di Tuccio Taccone da Sezze, e inserita nel monumento. Sotto alla statua vi è

Fig. 6.7 — Roma, Santa Maria in Aracoeli.
Seguace di Andrea Bregno: Monumento del Cardinal Savelli.

Fig. 648 — Savona, Duomo.
Tomba dei genitori di Sisto IV, disegnata da Andrea Bregno.

Nel 1481 Andrea cominciò l'altare de' Piccolomini nel Duomo di Siena, e lo finì nel 1485. Esso porta l'iscrizione: OPVS ANDREAE MEDIOLANENSIS, ed è simile a quello di Santa Maria del Popolo: quattro nicchie disposte in due ordini, limitate ciascuna da due pilastrini; sull'arco tre angioli, non però distesi o come uscenti da esso, ma volanti sul fondo. L'ancona sta chiusa come in un'absidiola, limitata da altre

Fig. 649 — Savona, Duomo. Particolare della tomba suddetta.

nicchie in due ordini, con statue non di Andrea; e sull'arco, al sommo dell'absidiola, due angioli si adagiano sollevando la mezzaluna dello stemma Piccolomini. Di Andrea sono questi angioli, altri in alto reggicandelabri, e gli ornati della parte inferiore.

Nel 1488, in dicembre, gli officiali della Madonna della

un grande bassorilievo rappresentante il *Pontefice Pio II che riceve le reliquie di Sant'Andrea* portate in Roma dalla Rocca di Narni.

Fig. 650 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Seguace di Andrea Bregno: particolare del monumento di Pio II.

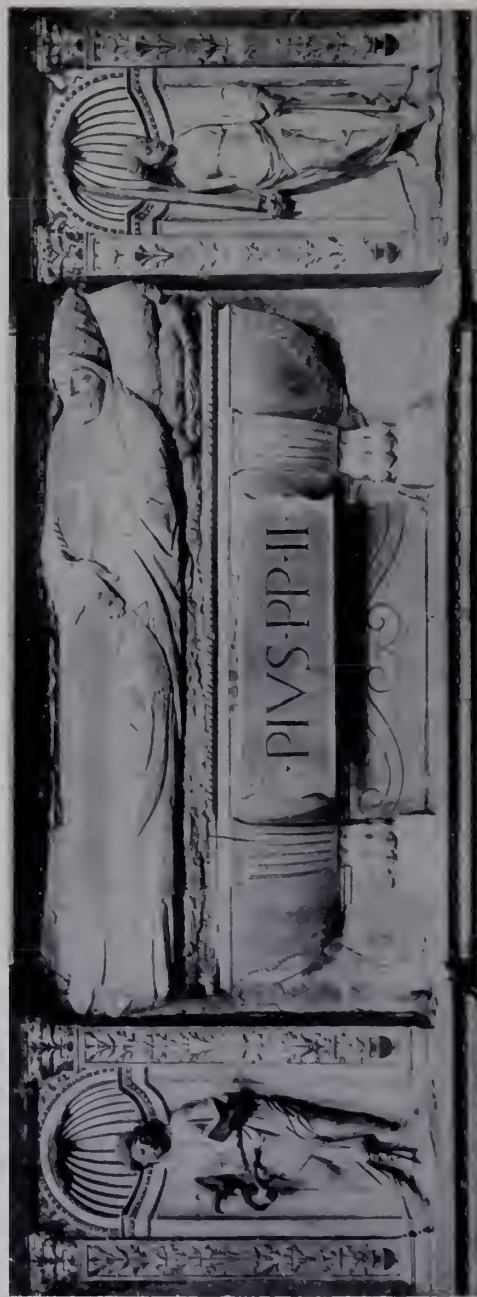



Fig. 651 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Seguace di Andrea Bregno Particolare del monumento suddetto.

Fig. 652 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Seguace di Andrea Bregno. Particolare del monumento suddetto.

Quercia, presso Viterbo, si proposero di fare eseguire per la chiesa un tabernacolo « degnissimo et de costo di 600 ducati »; [1] ma tardando sino al 1490, nel giugno di quell'anno pensarono « di farlo di marmo, del quale ci è il disegno »; e l'allogarono ad Andrea. Anche in quell'ancona d'altare questi si attenne alla forma già usata in Santa Maria del Popolo, a Roma, e nel Duomo di Siena: una porta centinata nel mezzo, angioli nell'arco, un architrave sormontato da un timpano triangolare, quattro Santi entro nicchie in due ordini ai lati, una predella di sotto. Nell'altare di Viterbo, Andrea volse anche un gran semicerchio intorno al timpano, e vi dispose il Padre Eterno ed angioli, di qua e di là due candelabri; nella predella scolpì bassorilievi; ai lati della porta del tabernacolo collocò due angioli con le braccia conserte. Ancora diciassette anni dopo l'altare di Santa Maria del Popolo, il maestro ripete i suoi Santi entro nicchie, i begli angioli dalle chiome arricciate, gli ornati con sparsi dischetti, siringhe e ciocchette di frutta pendenti. Soltanto si è semplificato nel drappeggiare e dà cura minore alle figure, tanto da far pensare che abbia affidato il lavoro ad un aiuto. Il sospetto si accresce considerando l'altarolo nella cappella detta del coretto superiore, in San Paolo fuori le mura, nel quale i caratteri dei *Ss. Pietro, Paolo* e *Bartolomeo* sono esattamente quelli di Santa Maria del Popolo; eppure quell'altare fu eseguito nel 1494 per commissione di Guglielmo de Pereriis,[2] ventun anni dopo quello di Roderigo Borgia. Altri frammenti dello stesso altare si vedono nel chiostro di San Giovanni Laterano: un *San Giovanni Battista* e un *San Giovanni Evangelista*, entrambi con capelli fitti, variamente mossi e arricciati, i drappeggi di stoffa fina, a pieghe folte; una gamba fasciata dal manto, un piede posato in terra

[1] Pinzi, op sudd., pag. id.

[2] Schmidt, *Die Altäre des Guillaume des Perriers*, St.-Petersburg, 1899. Giordani, *Un altare distrutto in San Giovanni Laterano* in *L'Arte*, 1908, pag. 231.

e l'altro sollevato, secondo le forme e gli atteggiamenti consueti in Andrea da Milano. [1]

L'artista ebbe molti seguaci e imitatori, che collaborarono con lui in un altare di San Gregorio al Celio, nel quale egli fece probabilmente la Madonna dalle carni delicatissime, dalle vesti soffici, e le due figure nelle nicchie che stanno di qua e di là dalla base (fig. 653). Non quelle meschinissime dell'architrave ed altre, bensì probabilmente il bassorilievo nell' attico con figure in processione verso Castel Sant' Angelo, le quali hanno la freschezza del modellato in cera.

In un altro altare del Cardinale Giorgio di Portogallo, a Santa Maria del Popolo (fig. 654), Andrea si vede ne' tre tondi con *Gabriele*, l'*Annunciata* e lo *Spirito Santo* che vola sulla terra popolata d'alberi, daini, segugi inseguenti una lepre; in tutto il resto è un seguace. Un altro più rozzo imitatore si manifesta nello scalpellino che fece un altare a Santa Maria della Pace.

Andrea Bregno morì nel 1501, [2] e il suo busto d'uomo semplice, di lavoratore tenace, si vede entro una nicchia ovale a Santa Maria sopra Minerva. Da buon lombardo, diligente, dalla giovinezza alla fine della vita ripetè le forme apprese a Milano, messe poi all'unisono con quelle prevalenti a Roma. Mentre l'arte si elevava sempre più, egli portò la sua pietra all'arco trionfale di essa.

---

[1] Un frammento che faceva parte dell'altare, un *San Luca* pure assegnato ad Andrea, appartiene a un cooperatore più grosso, simile al Capponi nella tunica a pieghe lunghe e scanalate, nel manto legnoso, nelle pieghe cilindriche ne' piedi entrambi posati a terra.

[2] PIETRO FEDELE (op.cit. in *Arch. della Soc. Romana di Storia Patria* ci fa conoscere che nel 1500 Vannozza stringeva col maestro Andrea di Monte Cavallo e certo maestro Giovanni un contratto per la costruzione di un tabernacolo nella propria cappella di Santa Maria del Popolo.

Per la costruzione del tabernacolo, il contratto si fece da « Maistro Andrea de monte caballo et maistro Johanne de Larigo suo compagno ». Forse, come suppone P. EDOARDO DA ALENÇON (*La chiesa di San Nicola de Portiis*, ecc., Roma, 1908, pag. 21), era figlio di Elisabetta, nutrice di Mattia Corvino re d'Ungheria. Una epigrafe a memoria di lei, esistente in quella chiesa, riprodotta dall'A., fu fatta per cura del figlio Andrea statuario.

Fig. 653 — Roma, San Gregorio. Andrea da Milano: Particolare dell'altare.

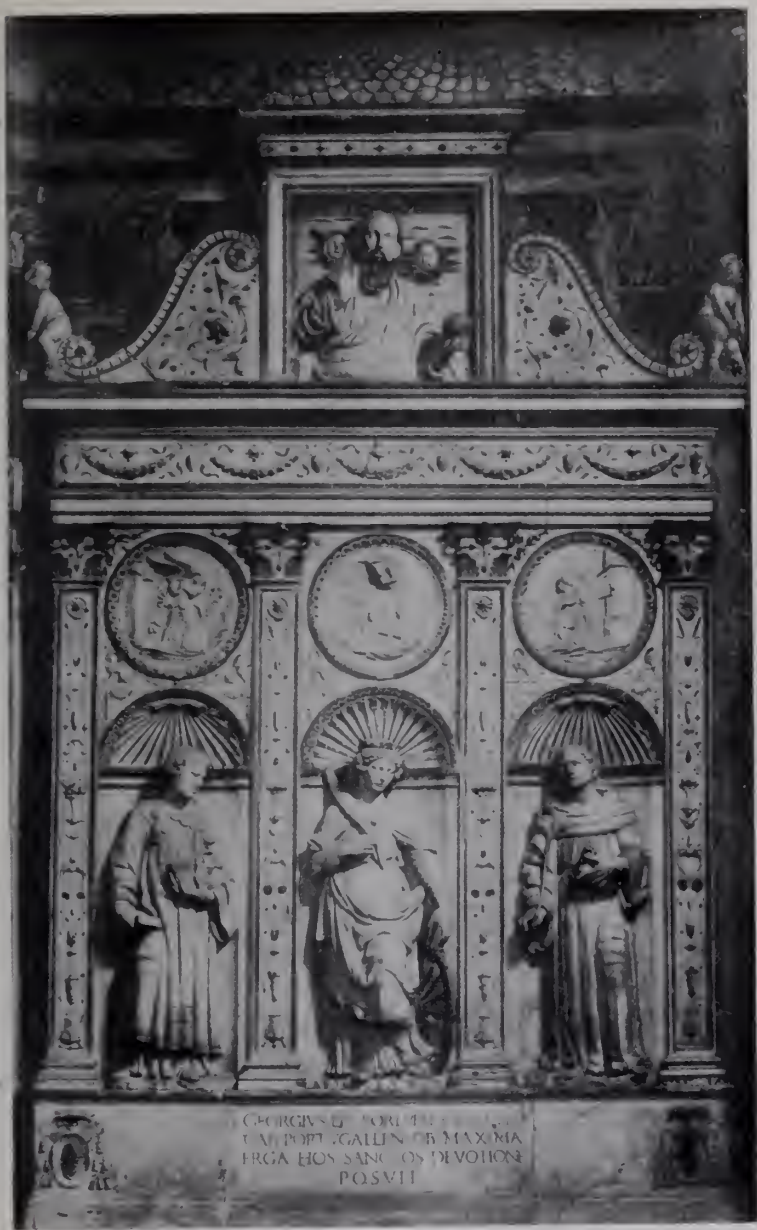



Fig. 654 — Roma, Santa Maria del Popolo. Scuola d'Andrea da Milano: Altare.

* * *

Un maestro milanese, che subì gl'influssi dell'Amadeo, e lavorò in Roma negli ultimi decenni del '400, è Luigi di Pietro Capponi, noto in questi ultimi anni specialmente per il monumento di Giovan Francesco Brusati, vescovo di Nicosia, nella basilica di San Clemente. Ne fu assunta l'erezione nel 1485 da Giacomo di Domenico della Pietra da Carrara con Luigi Capponi.[1] Al primo toccò probabilmente di determinare la forma della sepoltura in modo simile a quella di tante altre romane: sopra un piano sorretto da quattro mensole s'impostano due pilastri sui quali gira un arco; tra quelli, sul piano, poggia un basamento recante la grande iscrizione commemorativa fiancheggiata dai due stemmi nobiliari; sul basamento, l'urna che porta disteso il defunto. Oltre la determinazione romana della forma del sepolcro, Giacomo di Domenico della Pietra, che forse è il Jacopo di Pietra Santa, architetto di Sant'Agostino, eseguì la finissima parte decorativa; al Capponi toccò da eseguire il resto. Gl'influssi dell'Amadeo si manifestano anche più chiaramente nel *Crocefisso* con la Madonna e San Giovanni, nell'Ospedale della Consolazione, dove si scorgono schematizzate in forma di rete le pieghe delle vesti, che negli scolari dell'Amadeo sembrano talvolta radici d'alberi; e le chiome a riccioli dell'Amadeo medesimo sono esagerate nei grossi ricciolonì delle parrucche del seguace. Altri esempî di queste convenzioni si trovano nel *San Giovanni Evangelista adorato da Papa Leone I* (fig. 655), esistente nel Battistero Lateranense, e nei bassorilievi del paliotto di *San Gregorio* nella chiesa di questo Santo sul monte Celio (fig. 656-658). Negli ornati dell'altare di San Gregorio, pure di Luigi Cap-

---

[1] Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano, 1881; Malaguzzi Valeri, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* in *Rep. f. Kulw.*, 1902; Gnoli, *Luigi Capponi da Milano scultore* in *Arch. stor. dell'Arte*, VI, 1903, pag. 83 e seg.

poni, sono filze di perline che si rivedono nel monumento dei fratelli Bonsi nel quadriportico di quella chiesa, opera

Fig. 655 — Roma, Battistero Lateranense.
Luigi Capponi: *Leone I in adorazione di San Giovanni Evangelista.*

dello stesso artista, il quale sèguita a contornar duramente le figure, a dar loro capelli a zazzera, occhi grossi, il labbro

superiore sporgente, gli zigomi pronunciati, il mento prominente. Quello dei Bonsi portò una singolare variante nei sepolcri romani. Sul basamento del sarcofago sta l'alto zoccolo, nel quale s'aprono due nicchie tonde coi busti dei fratelli Antonio e Michele Bonsi. Comincia a scomparire con quel modello la cella rettangolare usata per tanto tempo,

Fig. 656 — Roma, San Gregorio al Celio. Luigi Capponi: Paliotto. (Fotografia Alinari).

e forse dallo stesso Capponi nel sepolcro di Belisario Geraldino posto nella chiesa di San Francesco in Amelia (fig. 659). Si attribuisce anche a Luigi Capponi un ciborietto nell'Ospedale della Consolazione, con pilastrini ornati come quelli che dividono le scene nel paliotto di San Gregorio; il frammento del sepolcro del protonotario Lorenzo Colonna, nella chiesa dei Santi Apostoli, nel quale può considerarsi la forma lombarda dei busti immessi entro tonde nicchie; e due tabernacoli, uno ai Santi Quattro Coronati, l'altro a Santa Maria

Fig. 657, 658 — Roma, San Gregorio al Celio. Luigi Capponi: Paliotto.
(Fotografia Alinari).

di Monserrato, nei quali si vedono festoncini sospesi come quelli nel rilievo del Battistero Lateranense. È probabile sieno sue anche le figure del Cardinal Roverella giacente sul sarcofago di San Pietro e dello stesso Cardinale presentato alla Vergine, nel sepolcro principalmente eseguito dal Dalmata, nella chiesa di San Clemente: lavori assegnati ad Andrea Bregno. Così a quegli probabilmente va dato, per certe pieghe a reti e incavi, il monumento della madre del Cardinale Ammanati, nel chiostro della chiesa di Sant'Agostino. Luigi di Giampietro Capponi fu un modesto scalpellino lombardo, che a Roma portò alterata e impoverita la forma dall'Amadeo, e che ripetè noiosamente gli stessi colpi di scalpello, gli stessi pochi suoni come di cicala, nella gran Roma dove tutte le favelle italiane formarono un concerto rumoroso.

* * *

Tommaso Malvito da Como, noto per aver preso parte col Laurana nell'altare di Marsiglia,[1] s'incontra a Napoli, nel 1477, in San Domenico, quando eseguisce la tomba di Mariano d'Alagno nella cappella del Crocefisso, e poi quando scolpisce il monumento d'Antonio d'Alessandro e della sua consorte e quello di Gio. Paolo Vescovo di Aversa, a Monteoliveto, e la cappella di Galeazzo Caracciolo, a Santa Maria Donna Regina (1506).[2] L'opera principale dello scultore è la decorazione della cripta di San Gennaro, dove, e nelle porte in bronzo e nella decorazione in marmo, mostra un garbo, una finezza singolari, non però nella parte figurativa, nelle formelle del soffitto con Santi e angioloni e nei tibi-

[1] VITRY, op. cit. nei *Monuments de la Fondation Piot.*

[2] LUIGI SERRA, *Due scultori fiorentini del '400 a Napoli* in *Napoli nobilissima*, XIV, 1905; MIOLA, *Succorpo di San Gennaro* in *idem*, 1897; PERCOPO, *Una statua di Tommaso Malvito* in *idem*, 1893; FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1883-1891, VI, pag. 474; BERNICH, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di S. M. a Caponapoli e il suo architetto e scultore* in *Napoli nobilissima*, 1905; C. VON FABRICZY, *Toscanische and oberitalienische Kunstler in Diensten des Aragonesen zu Neapel* in *Rep. f. Kstw.*, XX.

cini, ne' fauni, ne' putti de' pilastri delle pareti, ne' quali lo scultore sembra tagliare con un coltello nello stucco indurito, invece che scolpire nel marmo. Mentre profondeva ornati a piene mani nel soccorpo di San Gennaro ed eseguiva in esso la statua del Card. Oliviero Carafa, Tommaso Malvito s'obbligò di fare un tabernacolo per Santa Maria a Caponapoli (1498); ma presto lasciò che il figliuolo Gio. Tom-

Fig. 659 — Amelia, San Francesco. Monumento a Belisario Geraldino. (Fotografia Moscioni).

maso continuasse l'arte sua, e facesse in quella chiesa il monumento di Giovanello de Cuncto (1507).

Un altro lombardo, Jacopo della Pila,[1] lavorò a Salerno e a Napoli tra il 1471 e il 1502, e fece il monumento Piscicelli, nel Duomo di Salerno (1471), il sepolcro di Tommaso Brancaccio (1492), in San Domenico di Napoli, un tabernacolo, in Santa Barbara. Ma questi artisti minori poco rappresentarono la grande fioritura che l'Amadeo produsse in Lombardia. Partiti quando là apparivano i primi fiori, non poterono diffondere le nuove semenze.

[1] Su Iacopo della Pila cfr. *Napoli nobilissima*, 1898, 1905.

VIII.

Scultori veneti del '400 — Maestri veronesi, vicentini e padovani — La bottega dei Bon a Venezia — Seguaci dei Bon in Dalmazia: Giorgio da Sebenico e Andrea Alessi — Altri dalmati: Francesco Laurana e Giovanni da Traù — Antonio Rizzo veronese — Pietro Lombardi e la sua bottega — Diffusione dell'arte dei Lombardi.

Verona, così affollata di tagliapietra nell'età romanica, non manifesta fervore di vita nella scultura. Abbiamo già veduto Giovanni di Bartolo, detto il Rosso, e l'umile maestro che coprì di terrecotte la cappella Pellegrini in Sant'Anastasia; e ora vediamo uno scultore veramente veronese, ancor prossimo per la eleganza de' costumi delle figure ai miniatori e pittori concittadini, come Stefano da Zevio, il Pisanello e Matteo de' Pasti. Un suo rilievo del 1436,[1] nel Museo Civico di Verona (fig. 660), rappresentante *San Martino* a cavallo mentre è richiesto d'elemosina da un povero, mostra appunto la soggezione del plastico alla pittura: il Santo ricorda i timidi angioli nei prati fioriti di Stefano, o i paggi dalla bionda zazzera e dalla tunica a cannelloni nelle composizioni del Pisanello. Lo stesso maestro si rivede nei frammenti dell'antica decorazione di Sant'Anastasia, erroneamente creduti assai posteriori, a causa della tarda incorniciatura. Le due formelle rimaste rappresentano la *Predica di San Pietro Martire* (fig. 661) e il suo *Martirio* (fig. 662): nella prima vediamo le nubi a nastri; nel secondo il campo sparso d'alberelli e cespugli, le forme consuete ai pittori.

Non conosciamo altro del gentile scultore veronese. Più

[1] Pietro Toesca, *Ricordi d'un viaggio in Italia* in *L'Arte*, 1903, pag. 231.

tardi ne apparse un altro, ancora goticizzante nella *Deposizione* in Sant'Anastasia (fig. 663) e nella *Pietà* di S. Fermo (fig. 664), primi gruppi eseguiti in Italia d'una rappresentazione che si affermò poi, come abbiamo veduto, nelle plastiche di Niccolò dall'Arca e di Guido Mazzoni. Nei dolenti

Fig. [illegible] — Verona, Museo Civico.
[illegible] veronese del [illegible]: *San Martino [illegible] il povero.*

che circondano la salma di Cristo e si rattristano e piangono siamo ben lontani dalle forme violente che traducono più immediatamente il mistero religioso; ma la scena popolare è già appieno determinata.

Più tardi ancora trovansi gli scultori veronesi che adornano i ricchi altari del Duomo e di Sant'Anastasia, assai

Fig. 661 — Verona, Sant'Anastasia.
Scultore veronese del 1436: *Predica di San Pietro Martire.*

Fig. 662 — Verona, Sant'Anastasia.
Scultore veronese del 1436: *Morte di San Pietro Martire*

trasandati nelle figure che servon loro alla decorazione nel sommo e nell'impostature degli archi, e sono scalpellate in modo frettoloso, appena sbozzate, esempio: i *Santi Stefano* e *Lorenzo* nel Duomo di Verona, trascuratissimi in ogni particolare, con i piani generali appena indicati. Qualche cura è nella *Annunciata* della cappella Cartolari nel Duomo (fig. 665), nell'*Annunciazione* del terzo altare a destra in

Fg. 663. — Verona, Sant'Anastasia.
Scultore veronese del 1460 circa: *La Deposizione*.

Sant'Anastasia, nel *San Pietro* del Duomo (fig. 666), e in questa figura, come nelle due di Sant'Anastasia, si nota particolarmente l'influsso della pittura del Mantegna che ebbe sopravvento a Verona. Simili figure grossamente tagliate, forse da uno di quei decoratori veronesi, si vedono a Mantova nella facciata dell'antico palazzo Arrivabene, dove in due grandi nicchie, ai lati di altre tre contenenti Apostoli, stanno l'*Angiolo* (fig. 667) e l'*Annunciata*. In conchiusione, la scultura veronese, soggetta alla pittura, diè pochi frutti,

e i tagliapietra che scolpirono ornati con ogni eleganza non riuscirono a formare degnamente figure. Questa regola però ha una grande eccezione in Antonio Rizzo, ch'ebbe per patria Verona, ma Venezia per campo di gloria; e qui lo vedremo, studiando lo svolgimento artistico veneziano del quale fu tanta parte.

A Vicenza Antonino di Venezia lavorò, come dicemmo, nella prima metà del Quattrocento, [1] e un altro maestro,

Fig. 664 — Verona, San Fermo. Scultore veronese del 1460 circa: *La Pietà.*

certamente lombardo, in San Lorenzo un altare (1474) con la *Pietà* nel mezzo, i *Santi Bernardino* e *Francesco* ai lati, il *Padre Eterno*, l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata*, nel coronamento. [2] Un terzo maestro, scolaro dell'Amadeo, probabilmente uno che gli fu collaboratore nella cappella Colleoni, eseguì tre statue sulla porta dell'Ospizio della Pietà e degli Esposti a Vicenza, la Madonna nel mezzo, *San Cristoforo* e forse *San Marcello* ai lati. [3]

Fino al Cinquecento non sembra quindi che Vicenza abbia proprî scultori, e conviene aspettare che il nuovo

[1] Vedi pag. antecedente 123.

[2] Vedi pag. antecedente 184.

[3] Pubblicata dal Malaguzzi (op. cit., pag. 15) come scultura sopra una porta di Vicenza « affine all'arte lombarda ». Burckhardt-Bode-Fabriczy (*Der Cicerone*, ed. citata pag. 494) vedono nelle tre statue la mescolanza dell'arte padovana e veneziana!

secolo dia Vincenzo vicentino a Trento, per ornare la tribuna di Santa Maria Maggiore e il castello, cui il magnifico vescovo Cardinale Bernardo Clesio trasformerà in reggia del Rinascimento.

A Padova, cittadella donatelliana, le opere classicheg-

Fig. 665 — Verona, Duomo. Tagliapietra veronese del 1480 circa: *L'Annunciata.*

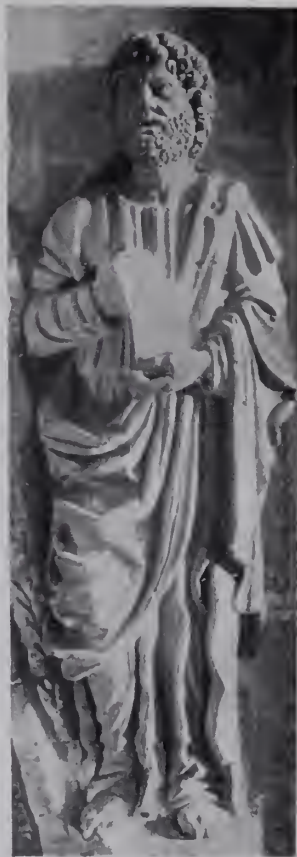



Fig. 666 — Verona, Duomo. Tagliapietra veronese del 1480 circa: *San Pietro.*

gianti di Andrea Briosco, detto il Riccio, e quelle di Giovanni Minelli de' Bardi, continuatore del Bellano, varcano in

Fig. 667. — Verona, antico palazzo Arrivabene.
Tagliapietra veronese
del 1480 circa: *L'Arcangelo Gabriele.*

gran parte il '400. Bartolomeo Bellano, l'ultimo dei donatelliani, chiuse l'età ch'ebbe Donatello dominatore.

* * *

Venezia, dopo aver accolto Toscani, Veronesi, Lombardi ne' primi decennî del Quattrocento, vantò gli artisti proprî Giovanni e Bartolommeo Buon o Bon.

Giovanni Bon, nato intorno al 1360,[1] si presenta per la

Fig. 668 — Venezia, Porta dell'antica abbazia della Misericordia
Bartolommeo Bon: Angelo porta cartello.

prima volta nell'anno 1422 col figlio Bartolommeo e con due garzoni, tra i maestri lombardi che lavoravano nella Ca' d'oro;[2] e lì stette sino al 1430 col figliuolo e con altri aiuti, a inta-

[1] Paoletti (op. cit., I, pag. 37 in nota) pubblica la notizia della presenza di Gio. Bon a un testamento nel 1382. Quindi può supporsi che la sua nascita avvenisse intorno al 1360.

[2] Paoletti, op. cit., I, pag. 20 e seg.

gliar fogliami, architravi, capitelli. Nel 1425 Bartolommeo s'allontanò per lavorare una sepoltura e nella scuola grande della Misericordia,[1] dove ancora restano nella porta due angioli porta-cartello (fig. 668-669), primo segno della maniera del maestro.[2] Nel 1427 lavorò la grande vera da pozzo in

Fig. 669 — Venezia, Porta dell'antica abbazia della Misericordia. Bartolommeo Bon: Angelo porta cartello.

marmo veronese nella Ca' d'oro, raffigurandovi le Virtù cardinali sul dorso di leoni.[3] Il vigore con cui sono scolpiti questi saggi del maestro gotico-fiorito ci lascia riconoscere la sua collaborazione col padre nell'altare della Madonna dei Mascoli, in San Marco, eseguito nel 1430.[4] Le

---

[1] Paoletti, op. cit., I, pag. 21.

[2] A. Venturi, *La scultura dalmata nel secolo XV* in *L'Arte*, 1908.

[3] Paoletti, op. cit., I, pag. 27.

[4] Il suddetto autore vede nella Madonna dei Mascoli la ripetizione di un tipo iera-

statue entro le nicchie, curvate, gotiche, convenzionali, mostrano tuttavia uno studio dei particolari, come nelle belle mani, nella testa del Bambino in braccio alla Vergine, negli angioli che tengono il turibolo di qua e di là dalla croce, con belle tuniche svolgentisi in pieghe lunghe, facili, arieggiate. Qui dunque, mentre in tali segni del nuovo si riconosce Bartolomeo Bon, possiamo supporre nella parte antiquata l'opera del vecchio Giovanni, la quale trova anche riscontro in una Madonna col Bambino in alto nella crociera a destra di San Marco [1] (fig. 670). I due angioli ai lati della croce trovano il loro svolgimento nella lunetta della porta laterale di S. M. Gloriosa de' Frari (fig. 671), dove la Vergine siede nel mezzo su d'un trono dallo schienale stiacciato sul fondo, [2] così come si vede nella porta di Corte nuova, dove la Vergine sta tra i Santi Giovan Battista e Marco [3] (fig 672): porte da assegnarsi la prima a Bartolommeo, la seconda a Giovanni Bon e a suoi collaboratori. Anche per queste due porte si riafferma la distinzione dell'arte di Giovanni da quella del figliuolo, secondo quanto già poteva supporsi esaminando l'ancona della cappella della Madonna de' Mascoli. Ma nella porta della Carta, Giovanni e Bartolommeo Bon lasciarono principalmente il loro nome (fig. 673). Il 10 di novembre 1438 i Provveditori del Sale, ai quali era affidata l'amministrazione dei lavori del Palazzo Ducale, patteggiarono con i due maestri « per la porta granda da basso del palazzo a ladi la giexia di misser sam Marco ». Gli scultori promettevano di dar pietre di Rovigno e « tutte le piere de marmoro per far le figure che in quella dita porta achadera, et simelmente i marmori di foiami di sovra dal volto de la dita porta, ai qual die esser puti nudi », ed altri « per far

tico di scuola pisana. Il SELVATICO (*Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, pagina 138) si domandò se le statue dell'altare potessero appartenere a Giovanni Bon.

[1] Il PAOLETTI, op. cit., pag. 41, vede in questa Madonna « una riproduzione eseguita nel secolo XV » da un prototipo pisano!

[2] Citata dal PAOLETTI, op. sudd., pag. 51.

[3] Il PAOLETTI, si limita a osservare che il Bambino scolpito nel timpano di questa porta ricorda il putto sorretto dalla *Carità* nella vera da pozzo.

Fig. 670 — Venezia. S. Marco. Gio. Bon. Madonna.

Fig. [illegible]. — Venezia, S. M. de' Frari. Bartolommeo Bon: porta laterale.

le cholonete che achadera, et sovra san Marco in forma de lion... segondo la forma di uno disegno che (per nuj) è fatto... e la dita porta di esser alta da terra per fino al pogiuol de sopra e da la in suzo de esse far e laverar una

Fig. 672 — Venezia, Corte nuova. Giovanni Bon e seguaci. Porta della Corte.

figura del nostro marmoro in figura di Iustizia ». Per la magnifica porta i due Bon chiedevano 1700 ducati d'oro, e si ripromettevano di eseguirla in diciotto mesi; ma nel 1442 essa non era compiuta, e i maestri domandavano una proroga di un anno. Giovanni, morto in quell'anno, non potè vedere la grand'opera a termine, nè la parte superiore dei

Fig. [illegible] — Venezia, Palazzo Ducale. Giovanni e Bartolomeo Bon: Porta della Carta.
(Fotografia Alinari).

pilastri, nè i tre angioli del timpano intorno al cerchio entro cui sta *San Marco*, nè il frontispizio. Di Bartolommeo sono difatti i tre angioli intorno al tondo del timpano, il *San Marco* entro il nicchio, simile ad altro di lui sopra una porta laterale di Santa Maria de' Frari, i putti che tengono lo stemma nel superiore comparto de' « pilieri », specialmente quelli forti e belli a sinistra. La *Giustizia*, al sommo dell'arco inflesso, sembra rifatta in gran parte, almeno nel capo; le quattro statue nelle nicchie dei « pilieri » non sono tutte di ugual merito; le due inferiori, la *Temperanza* e la *Fortezza* (fig. 674-675), sono di Bartolommeo Bon, che manifesta le sue tendenze classiche tra le ritorte del gotico fiorito, la robustezza delle membra poderose, l'ampiezza de' manti metallici, la *Prudenza*, eseguita anteriormente, è aggrovigliata ne' panni come se fosse derivata da Jacopo della Quercia; la *Carità*, vecchia contorta, con vesti pesanti e spezzate, è pure anteriore al resto e di un cooperatore non degno di Bartolommeo cui deve attribuirsi quasi interamente la magnifica porta, iniziata quando il padre era in età cadente.[1]

Il ritardo a iniziare i lavori della porta della Carta fu dovuto probabilmente alla continuazione di quelli della porta dell'antica scuola di San Marco, della quale oggi resta soltanto il bassorilievo nella lunetta, con *San Marco* tra confratelli. Fu allogata nel 1437 a Giovanni Bon, ma distrutta poi in gran parte da un incendio, fu riccamente rifatta.[2] Dal 1438, data dell'inizio della porta della Carta, al 1447, Bartolommeo lavorò per qualche anno col padre

---

[1] Il PAOLETTI, op. cit., I, pag. 37, riporta il *pacto de maistro Zuane Bon e Bartolomeo so fio,* coi Provveditori del Sale per i lavori della porta della Carta, in data 10 novembre 1438; e la copia di una cedola dei detti maestri del 17 aprile 1442 che si dichiarano pronti a compiere in un anno il lavoro. Il Paoletti suppone che il termine fosse ancora stato protratto, mentre non molte erano le parti mancanti, secondo quello scritto. Il *Leone* di San Marco sulla porta fu rifatto in tempi moderni; del Doge Foscari inginocchiato davanti al leone rimane la testa mutila nel Museo Archeologico del Palazzo Ducale.

[2] PAOLETTI, op. cit., pag. 40, riporta il documento dell'allogazione della porta a Giovanni Bon, e dice che del tempo stesso della lunetta è la statua della *Carita* sul vertice dell'archivolto, opera invece posteriore di un maestro arcaizzante dai panni strizzati.

Fig 674 — Venezia, Palazzo Ducale
Giovanni e Bartolommeo Bon:
Porta della Carta, la *Temperanza.*

anche nell'Ospedale de' poveri, edificato da Giorgio Baseggio;[1] ma anche quest'opera fu distrutta. Nel 1450 fece una cappella, pure non più esistente, in Santa Maria della Carità;[2] nel '63 assunse con maestro Pantaleone lavori per il Palazzo Ducale;[3] nel '64 fece testamento e finì probabilmente i suoi giorni.[4] Dei lavori del Palazzo Ducale non sappiamo indicare se non i capitelli e la cornice con teste di putti nell'ala del loggiato, o nell'androne che dalla porta della Carta, sotto l'arco Foscari, mette alla scala dei Giganti, quindi anche il contorno dell'arco stesso dalla parte della scala. E d'altri lavori di Bartolommeo Bon possiamo solo indicare con verosimiglianza le statue della facciata di Santa Maria dell'Orto. Le statue ne' coronamenti paiono rifatte in gran parte, quelle nelle nicchie dell'ala sinistra (meno l'ultima, più discosta dal centro, la quale goticizza alla maniera di Giovanni Bon) sono di Bartolommeo; le altre nelle nicchie dell'ala destra (meno l'ultima con pieghe alla maniera di Jacopo della Quercia, la quale potrebb'essere di Bartolommeo) sono di Giovanni, e così le due sui piedritti di qua e di là dal tondo finestrone. Le altre statue nella porta sono di un maestro arcaizzante, posteriore ai Bon, che s'incontra più volte a Venezia, distinto per i panni bagnati e strizzati.[5] Bartolommeo Bon, paragonato a Niccolò d'Arezzo e a Jacopo della Quercia, è ben superiore al primo per la forte sua tempra, e degno di stare al pari del secondo. Tra il grasso fogliame gotico lo scultore vene-

---

[1] Paoletti, op. cit., pag. 37.

[2] Paoletti, op. cit., Documenti, pag. 92.

[3] Paoletti, op. cit., pag. 40.

[4] Paoletti, op. cit , pag. 41.

[5] Paoletti, op. cit., I, pag. 54, si mostra, al solito, confusissimo: nell'ala sinistra riconosce un maestro «che deve almeno aver visto qualche disegno delle figure scolpite nel principio del Quattrocento a Firenze nel cosidetto campanile di Giotto», poi nella prima figura a sinistra trova riscontro con una statua dell'arco Foscari nel Palazzo Ducale, trova infine le maniere derivanti dalla vecchia scuola dei Dalle Masegne e analogie con i Santi della predella della pala d'altare nella cappella de' Mascoli! E dice che in generale dai critici, «seguendo il solito comodo sistema spicciativo, tutte le statue di quel prospetto furono attribuite a Bono», pur soggiungendo che tra i confratelli della Scuola alla Madonna dell'Orto erano Giovanni e Bartolommeo.

Fig. 675 — Venezia, Palazzo Ducale.
Giovanni e Bartolommeo Bon:
Porta della Carta, la *Prudenza*.

ziano sente gli aneliti alle forme nuove, e sprigiona le teste ridenti e i putti dalle carni sode e le gravi statue delle Virtù con forza leonina. Nel verziere preparatogli da Giovanni suo padre, egli pianta le querce con un passo di atleta. Ma quando plasma gli angioli della predella dell'altare della Madonna dei Mascoli e della porta della cappella Cornaro ai Frari, il forte, il maschio artista trova ogni delicatezza veneziana. Non soggetto alla pittura, come lo scultore del *San Michele*, sulla porta minore della chiesa omonima in Murano, che pare un Jacobello del Flor tradotto nel marmo, Bartolommeo Bon inizia la grande scultura a Venezia.

* * *

Gli esempî dei Bon furon raccolti da Giorgio da Sebenico, figlio di Matteo da Zara, soprannominato Dalmatico,[1] che da Venezia, dove aveva dimorato, si recò alla città natale, e il 22 giugno 1441 strinse un contratto con i procuratori della Fabbrica del Duomo per la direzione dei lavori durante un periodo di sei anni, a decorrere dal giorno in cui nel prossimo agosto successivo vi sarebbe ritornato con la propria famiglia per farvi dimora. Egli trasse da Bartolommeo Bon le sue forme gotiche così in contrasto con la pienezza, la esuberanza delle figure, con la libertà del fare, violento talvolta, a grandi tratti sommarî, rapidi, energici. Sotto i colpi del suo scalpello il gotico piglia un impeto nuovo; le grandi foglie paiono vampe agitate dal vento; le figure dalla fronte breve convessa, dagli occhi incavati sotto i grandi archi delle sopracciglia, dalla capigliatura a grosse ciocche serpeggianti, dalle labbra nettamente tagliate, dal mento corto tondeggiante, sembrano uscite dalle mani d'un barocco del Seicento. Le vesti si stirano sulle

[1] A. Fosco, *La cattedrale di Sebenico e il suo architetto*, Sebenico, 1893; Gianuizzi, *Giorgio da Sebenico architetto e scultore* in *Arch. storico dell'Arte*, 1894.

forme, addentrandosi in piccoli solchi, e, quando non si spianano sui corpi, formano grandi costole curve o liste triangolari, che cadono trasversalmente a terra. Ma nonostante il serpeggiare delle linee tirate con violenza, il tagliapietra sa adattarle nelle grandiose incorniciature di festoni d'alloro, sulle cornici a foglie con le cime volte in un senso e con un lobo a mo' di aletta in senso opposto, tra le colonnine poligonali o tortili, sotto il fogliame sventolante. Par che l'architettura trattenga e contenga la foga del barocco quattrocentista. Come l'arte dei Bon gli servisse a modello può vedersi nella costruzione della porta di San Francesco delle Scale, ad Ancona, per riconoscere i prestiti dai maestri veneziani, nell'incorniciatura della porta e perfino nella forma delle cuspidi nelle nicchie laterali. E basta osservare i due angioli reggenti lo stemma ducale, di qua e di là dalla lunetta del finestrone della porta della Carta, per affermare la stretta parentela con gli altri due di Giorgio all'esterno del Duomo di Sebenico (fig. 676), con quelli cioè che reggono il cartello col nome dell'autore e la data 1443; cartello che par rotolato e spiegato capricciosamente da un secentista. Questa forma evoluta dell'arte dei Bon la ritroviamo in Giorgio da Sebenico, tanto evoluta da non aver riscontro in tutta l'Italia e in tutto il secolo XV. Vedasi l'ardimento con cui muove le foglie d'un capitello, uscenti da un collarino intessuto di foglie d'alloro, formanti modiglioni ai gradini d'una scala (fig. 677); e vedansi le teste che fregiano esteriormente lo zoccolo delle absidi del Duomo di Sebenico: ora è una testa calva di vecchio arcigno, con grandi occhi rientranti; ora quella di giovane con i capelli fiammanti sulla fronte, le sopracciglia a linea spezzata, le labbra tumide; ora quella d'un Ercole con la barba fitta e ricciuta. E poi si vedon teste di putti grassi dalle gote gonfie, giovani dai capelli a liste serpentine (fig. 678), e altre teste di Slavi, di Turchi, di Greci. Tutto eseguito in pochi tratti rapidi, che determinano i caratteri essenziali delle figure.

Più ampiamente, benchè con varietà minore, nell'incorniciatura della porta di San Francesco delle Scale ad Ancona, Giorgio eseguì teste che paiono d'angioli barocchi, con la chioma a grosse ciocche arricciolate, le labbra dal taglio affilato; il carnoso testone in basso, a sinistra, posto al disopra d'una testa leonina, ha gonfie le guance, carnose le

Fig. 676 — Sebenico, Cattedrale (esterno della).
Giorgio da Sebenico: Angioli portacartello

parti sopraccigliari, e certi riccioloni decorativi da farlo sembrare, nonostante la corona d'alloro, un angiolone berniniano. Nei fianchi della porta, se si eccettuano le due teste superiori, quella a sinistra di un poeta laureato, e quella a destra col tocco, distinte specialmente dalle altre per qualche tentativo di determinazione fisionomica, tutte quelle facce protese rispondono a un tipo convenzionale, proprio dell'artista. Nella trabeazione della porta, abbiamo un secondo tipo di teste virili, calve, con barba bipartita e baffi serpeggianti, talvolta simili a satiri.

Ma Giorgio da Sebenico superò l'immaginazione di qualsiasi conoscitore della scultura Quattrocentesca, con la scena della *Flagellazione di Cristo* (fig. 679), sottoposta all'arca di

Fig. 677 — Sebenico Cattedrale (interno della).
Giorgio da Sebenico: Capitello

Sant'Anastasio nel Duomo di Spalato. Se la fattura de' capelli a grosse tenie serpeggianti, e altri particolari nel taglio dei drappi delle figure, non ci persuadessero di trovarci davanti proprio a Giorgio, che adopera lo scalpello or come un'accetta, or come una pialla, e, insofferente di lenocinî, trae le figure con impeto fierissimo, saremmo condotti a clas-

sificare la composizione tra quelle della piena maturità cinquecentesca. E tanta ricerca del movimento e della violenza, come tanta pienezza di sviluppo artistico, si ritrovano pure nel coronamento della porta di Sant'Agostino ad Ancona (fig. 680), dove l'Orsini figurò sotto un baldacchino il Santo titolare della chiesa. Entro lo spazio chiuso da due festoni d'alloro ad arco accosciato, riuniti da un anellone pure d'alloro, con grandi foglie ne' contorni che sembrano vampe

Fig. [illegible] — Sebenico, Cattedrale [illegible]. Giorgio da Sebenico: Testa di giovane.

al vento, sta una tenda conica aggruppata sulla cima, intorno a un busto con una fiamma sulla fronte e una mitra sul capo. Di qua e di là dall'accesso della tenda, due angioli slargano alla vista l'interno di essa, dove appare *Sant'Agostino*, che volgesi dal suo scanno come per scagliare dietro agl'infedeli il libro della verità che brandisce alto con la sinistra.

Nè solo il movimento, ottenuto con mezzi semplici e rapidissimi, quasi a scatti talvolta, forma la novità dell'opera di Giorgio Orsini, perchè nello scolpire la *Carità*, sulla loggia de' Mercanti ad Ancona (fig. 681), egli precorse i maestri del Cinquecento nel nudo che sembra ispirato dalla

Fig. 679 — Spalato, Cattedrale, Arca di Sant' Anastasio.
Giorgio da Sebenico: La *Flagellazione di Cristo*.

Venere capitolina, nella femminilità che si trova più tardi nella *Leda* leonardesca. Ella china la testa, come solleticata dal genietto che le circonda con le braccia il collo, mentre un altro le si arrampica sul braccio sinistro, e un terzo sta arrancato sul forte fianco destro. Altri due genietti si tengono al manto, che scorre tra le belle dita affusolate della divina, e cade a' suoi piedi.

Gli storiografi, il Fosco e il Gianuizzi, forniscono gli elementi per una monografia dell'artista. Le notizie si possono riassumere così: nel 1441 andò a Sebenico, dove attese alla fabbrica della Cattedrale, della sagrestia, del battistero, sino al 1451, anno in cui si recò a Zara, quindi di là a Venezia e da ultimo in Ancona. Nei dieci anni che dimorò a Sebenico, si assentò dal '44 al '47 per eseguire a Spalato una cappella, ora distrutta, nella chiesa di San Rainerio, appartenente alle monache Benedettine; nel '48 tornò a Spalato per costruire nella Cattedrale la cappella di Sant'Anastasio martire. Nell'ottobre del 1451 stipulò in Ancona il contratto per la loggia dei Mercanti, ma dal '52 al '54 lavorò a Sebenico per la sagrestia della Cattedrale e per il battìsterio. Dal '54 al '59, tornato in Ancona, eseguì la loggia dei Mercanti e la porta di San Francesco alle Scale, entrambe condotte a termine nel '59. Nel 1460 si restituì a Sebenico per rioccuparsi della fabbrica della Cattedrale, ma in quell'anno gli fu pure allogata l'opera della porta della chiesa di Sant'Agostino in Ancona, che rimase incompiuta alla sua morte. Nel 1464 fu chiamato a Ragusa per il restauro del palazzo dei Rettori; nel '65 fece ritorno a Sebenico; nel '66 fu a Pago per allargare e adornare la corte del futuro Episcopio e lavorar la facciata della cappella della chiesa parrocchiale. Rimasto in sospeso il primo lavoro, vuolsi che si recasse nel '66 a Ossero per le fabbriche della nuova Cattedrale e della chiesa di San Marco. Nel '67 assunse di costruire, eziandio in Pago, la cappella di San Nicola, per mezzo di Radmillo suo allievo; nel '69 fu di nuovo

Fig. 680 — Ancona, Chiesa di Sant'Agostino.
Giorgio da Sebenico e continuatori: Porta.

ad Ancona; nel '70 si trovò a Roma per trattare una causa innanzi a Paolo II, sull'attribuzione delle elemosine del Vescovo di Sebenico defunto; nel '71 riapparve per l'ultima volta in Ancona; nel '72 fece iniziare dai suoi discepoli la facciata della chiesa di Santa Maria in Civitanova Marche; nel '75, di novembre, morì a Sebenico.

Fig. 681 — Ancona, Loggia de' Mercanti. Giorgio da Sebenico: La *Carità*.

Ora di tanta attività poco è noto, e molte delle cose eseguite in Dalmazia, comprese quelle di Sebenico, aspettano ancora chi ne ragioni con scienza e coscienza.

A Sebenico, l'opera della Cattedrale fu in buona parte sua e de' suoi scolari. Sua la cornice che gira lungo la navata maggiore della chiesa, coi soliti fogliami dalle cime volte in un senso e dal lobo diretto in senso opposto; suoi gli ultimi capitelli delle colonne della nave verso la crociera e quelli che reggono il tiburio e la cupola; suoi i cancelli e i pulpiti, il rivestimento delle pareti delle cappelle laterali all'altar maggiore, con nicchie poco affondate, or concave, or convesse, a scanalature, adorne di conchiglie nel catino. Nella decorazione del battistero si rivede con gli scolari, e

Fig. 682 — Sebenico, Cattedrale, altare delle reliquie.
Andrea di Niccolò Alessi: Il *Profeta Elia*.

lui solo nel modellato dei putti che reggono la pila dell'acqua-santa, forti, grassocci, aggrappati al fusto. All'esterno, oltre le teste nella cornice dello zoccolo, in parte sue proprie, in parte della sua bottega, ed oltre i due putti col cartello spiegazzato, tutto il rivestimento delle pareti delle absidi fu eseguito sotto la sua direzione.

Principale cooperatore fu certo Andrea di Niccolò Alessi da Durazzo, che troviamo nell'elenco de' suoi scolari e lavoranti, l'8 gennaio 1445 e il 14 aprile '52. Tanto nel battistero, quanto nell'altare delle reliquie, è facile distinguerlo da Giorgio Orsini, specialmente per le proporzioni delle figure che riscontreremo in altre opere certe di lui. Il *Profeta Elia*, in una nicchia di quell'altare (fig. 682), è alto come un fantasma, con la testa stranamente allungata, con pieghe a liste curve, calligrafiche, convenzionali, le une dalle altre scostate sul piede ad angolo acuto, quali ritroveremo poi nell'Alessi, benchè men rozzamente segnate. L'arte dell'Alessi scaturisce da quella di Giorgio, e così l'arte di altri cooperatori, nel *San Girolamo* e nel fregio con i genietti addossati l'uno all'altro, nell'esterno del Duomo; nel Padre Eterno della volta e nelle statue del battistero; nella pietra tombale del Vescovo Giorgio Sisgoreo († 1453), all'entrata della Cattedrale. Che pure in questa opera si ripetano rudemente le forme insegnate da Giorgio, si vedrà, oltre che in molti particolari, nella decorazione dei pennacchi risultanti tra l'arco accosciato e la lastra rettangolare, nei quali un bastone a spigoli fogliato si attorce flessuosamente intorno a un tondo convesso e l'incornicia intrecciandosi, così come si riscontra nella loggia dei Mercanti d'Ancona e in altre opere di Giorgio. Può supporsi invece che a lui stesso appartenga il *Crocefisso*, nell'ultimo altare a sinistra del Duomo, eseguito con la sua singolare energia.

Sebenico addita ancora la casa abitata dall'Orsini, con un'iscrizione riferentesi alla morte; e di fronte, la porta d'un cortile, con il segno araldico di un orso, relativo al

cognome dello scultore; ma niuno ha riconosciuto come la casa già di Leonardo Foscolo, ora convento di San Lorenzo, sia stata architettata da Giorgio. I suoi più deboli

Fig. 683 — Sebenico, Casa già di Leonardo Foscolo.
Giorgio da Sebenico: Finestra.

scolari lavorarono nelle parti decorative, meno che nel davanzale della finestra inferiore a destra (fig. 683), dove egli stesso richiamò la decorazione del loggiato a ponente del palazzo dei Dogi.

Spalato si vanta dell'arca di Sant'Anastasio nel Duomo, ma non ha mantenuto rispettosamente sul campanile della Cattedrale, testè rinnovato, l'angiolo con lo stemma della famiglia Dujma de Judicibus, certo opera di Giorgio,[1] ora nella sezione V del Museo spalatino. Altre tracce del suo influsso si trovano nella via della città vecchia a Spalato, la casa dei Dalla Costa, ora Katalinic': la bellissima quadrifora della facciata, tra gli archi che la bipartiscono, ha un

Fig. 684 — Spalato, Calle del vecchio tribunale.
Giorgio da Sebenico: Stemma retto da due angioli.

angiolo con uno scudo, su cui sta impresso lo stemma della famiglia Papali'.

Lo stesso stemma si rivede nella calle del vecchio tribunale, entro un quadrilobo retto da due angioli scolpiti pure da Giorgio Orsini (fig. 684). E infine, nella casa Jelic', si vede una lunetta coi dischi convessi incorniciati come da fusti di vite attorti, dai quali si dipartono grandi foglie arricciate, secondo forme consuete del maestro; e, nel cortile della stessa

[1] Il Jelic' nel *Veestnik-Krvatskoga Archeloskoga Druslua* (nova serie godina, I, 1895. U. Zagrebu, 1896) e particolarmente nell articolo *Zvonik spljetske stolne crkve* assegna all'angiolo con lo stemma Dujma de Judicibus il secondo periodo della costruzione (1409-1420; e dice che il terzo periodo s'inizia nel 1506. Ma invece nel 1456, a detta del Jelic' stesso, si raccolse la decima per continuare la costruzione del campanile, e quindi intorno a quell'anno s'inizia il terzo periodo, al quale conviene l'angiolo con lo stemma.

casa, in un gran capitello rivestito di fogliame gotico-fiorito si riconosce l'influsso del potente scultore.

Ad Ancona, altro campo dell'attività di Giorgio, poco può aggiungersi alle grandi e conosciute opere d'arte.

Fig. 685 – Ancona, Cripta del San Ciriaco.
Giorgio da Sebenico: Testa ideale.

Nella cripta del Duomo d'Ancona è una testina ideale (fig. 685) staccata da qualche monumento, dagli occhi a mandorla, dai capelli a liste arricciate, ornati sulla fronte, nel mezzo, da una rosetta: frammento gentilissimo di opera di

Giorgio. Agli scolari possiamo assegnare il busto a bassorilievo dello Scalamonti, raffigurato in età d'anni quarantacinque, ora nel Museo di Ancona; la porta del Monte di Pietà a Fermo, e l'altra posteriore di Santa Maria della Misericordia in Ancona; infine un busto di Padre Eterno benedicente, nella sagrestia della chiesa di San Domenico, a Recanati.

A Zara, nella città ove l'Orsini ebbe i natali, abbiamo pure riconosciuta la sua mano in due parapetti di finestra,

Fig. 686 — Zara, Campo San Rocco.
Giorgio da Sebenico: Davanzale di finestra.

adorni ugualmente di due putti che reggono a fatica un festone di frutta, tra cui sono frammischiate spighe e rose; l'uno dei parapetti è nella via dell'Ospedale, l'altro in campo San Rocco (fig. 686). Basta confrontare i due davanzali coi putti reggenti il cartello accartocciato sul Duomo di Sebenico, per notar la simiglianza della fattura risoluta e della ricerca del movimento.

A Ragusa infine, nel palazzo de' Rettori, poco si trova dell'opera di Giorgio. Se tolgasi il primo capitello del portico, a destra di chi guarda la facciata, dove son figurati, tra cartocci gotici, un medico con libri e lambicchi, e un contadino che move a consultarlo portando con sè due polli e

una borsa di denaro, non si saprebbe vedere altro che richiami l'arte del maestro, il quale, ove non fosse sopravvenuto Michelozzo con le toscane raffinatezze, avrebbe istoriato, come per quel saggio si dimostra, i capitelli del loggiato a guisa di quelli del Palazzo Ducale a Venezia. La decorazione gotica del secondo capitello a destra non ha la grandiosità particolare di Giorgio, e quella de' capitelli pensili con rappresentazioni bestiarie, con un putto abbracciante un orso, con *Ercole e l'Idra*, hanno una minuziosità di composizione a lui ignota. E così dicasi dei capitelli dozzinali della porta d'entrata e dell'arco che vi si imposta, a destra con spiritelli informi tra le grosse volute delle foglie, a sinistra con animali, una volpe, un lupo, un lepre, un grifo, un orso e un pistrice tra foglie non grasse, bensì con le fibre segnate finemente, in modo sottile e trito, in guisa da ricordare in molte parti la porta della Mandorla nel Duomo di Firenze. Nei peducci, tra l'arco e i capitelli dei pilastri della porta, vi sono composizioni donatelliane che ci fanno pensare a Paolo di Ragusa, aiuto di Donatello a Padova, ne' lavori della chiesa del Santo: putti che suonano un organo e una tuba con pennone, tre guerrieri ignudi con lance e scudi, altri putti che suonano correndo, un gladiatore che bacia sulla fronte una donna ignuda mentre un gnomo alato fugge. E in tutto qui non si ritrova neppure la direzione di Giorgio da Sebenico, la quale potrebbe invece riconoscersi nelle bifore superiori al loggiato, e in un angelo con un cartello entro una nicchia nell'interno del palazzo. Può ritenersi che al Dalmatico si chiedesse, per la ricostruzione del palazzo dei Rettori distrutto da un incendio, l'opera architettonica più che la decorativa.[1]

---

[1] Cfr. JACKSON, *Il palazzo rettorale di Ragusa* in *Annuario dalmatico*, Zara, 1885; VITALIANO BRUNELLI, *Note all'opera inedita Philippi de Diversis de Quartigianis: Situs aedificiorum, etc. invictae civitatis Ragusii* in *Programma del Ginnasio di Zara*, 1880; LUDWIG NEHÉZ in *Zeitschrift des ungarischen archäologischen Vereins*, 1899, pag. 95; SCHMARSOW, *Nuovi studi intorno a Michelozzo* in *Arch. storico dell'Arte*, 1893; C. v. FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, in *Jahrb. der k. preuss. Kunst.*, 1904.

Infine a Londra, nel Museo Vittoria e Alberto, due statue, attribuite alla maniera di Jacopo della Quercia (fig. 687), ci sembrano invece molto prossime all'arte di Giorgio da Sebenico: il modo di disporre sulle teste i riccioli a liste è simile al suo; così il taglio delle pieghe a lamine e lo stretto fasciare con le vestimenta uno de' fianchi, la rude semplicità, benchè senza l'energia rapida, vivissima, tutta propria del Dalmatico.

* * *

Il maggior discepolo di Giorgio, Andrea Alessi o Alexsijev da Durazzo, lavorò nel 1448 a Spalato la cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, a seconda di quella di San Rainerio già costruita per le monache Benedettine da Giorgio suo maestro; nel 1454 edificò in Arbe una cappella de' Santi Girolamo e Niccolò, pure distrutta, e probabilmente il battistero e altri edificî della stessa città. Verso il 1466 fu invitato a Traù per costruire il battistero, che ha sulla porta quest'iscrizione: IACOBO TORLONO PONTIFICE | CAROLO CAPELLO PRÆTORE | ANDREAS ALEXIVS DVRRACHINVS OPIFEX MCCCCLVII. Compiuto il battistero, il Capitolo di Traù affidò ad Andrea Alessi e a Niccolò di Giovanni da Firenze la cappella del Beato Giovanni Orsini vescovo, patrono della città. I due socî vi lavorarono intorno dal '68 al '72. Alla fine di quest'anno entrambi si assunsero l'opera di restaurare e ornare il campanile del Duomo a Spalato. Dopo quell'impegno preso, più nulla sappiamo delle opere dei due artisti: solo dell'Alessi resta qualche nota desunta da pubbliche scritture che ne fanno menzione e un'iscrizione che ci attesta com'egli fosse ancora vivente nel 1503.[1] E nessuno si è provato mai a distinguere l'opera sua da quella del compagno, e a servirsi dei documenti che il

[1] Cfr. KUKULJEVIC' nel *Künstler-Lexikon* del MEYER e del nuovo *Künstler-Lexikon* del THIEME e del BECKER, I, Leipzig, 1907.

Fig. 687 — Londra, Museo Alberto e Vittoria.
Giorgio da Sebenico (Maniera di): Statue dell'*Annunciazione*.

Kukuljevic′ presentò senza averli saputi o potuti applicare alle sculture da lui eseguite.

Eppure nel battistero di Traù, cominciato certo prima del 1466, data dell'inizio assegnata dal Kukuljevic′, ben si potevano determinare i caratteri dell'Alessi. Conveniva tenere in conto che egli stette a bottega con Giorgio, [1] come già abbiamo detto, e che si attenne alla maniera del maestro, allungando le proporzioni delle figure, smisuratamente le teste, e segnando calligraficamente i panni, senza trovar mai l'energia dei prototipi. Il battistero di Traù ci può dar modo di determinare i caratteri propri di Andrea Alessi da Durazzo.

Nel fondo dell'atrio della cattedrale di Traù, è la porta del battistero, aperta sotto la cornice romanica, tra le antiche colonnine scalpellate a foglie d'alloro e grosse bacche, salienti su dalla base fuor dalla gola d'un pistrice. [2] Tra i resti della decorazione romanica della parete, ispirata a forme del palazzo di Diocleziano di Spalato, l'Alessi costruì la porta, formando due nicchiette tra il fascione a mazzi di frutta e fiori che incornicia la porta stessa necessariamente bassa e di effetto pesante; e tanto nel fascione a frutta e a rose, quanto nelle nicchiette, ricordò forme disegnate da Giorgio Orsini a Sebenico, se non che tutto si mostra qui più stentato, duro, massiccio. Sulla cornice antica a palmette, dentelli ed ovoli, nello spazio arcuato che restava allo scultore, l'Alessi, in tante lastre incastrate alla parete, tra le antiche pietre che la rivestivano, scolpì il *Battesimo di Cristo* (fig. 688). Vi si notano le forme di Giorgio da Sebenico, ma stranamente allungate, movimenti ondeggianti e lenti, capigliature cadenti a spire simmetriche, pieghe tagliate come in lamine con solchi troppo

---

[1] Nè il Kukuljevic′, nè il Fosco, nè il Gianuizzi indicano Andrea Alessi tra i cooperatori dell'Orsini nel Duomo di Sebenico. Anzi il GIANUIZZI (*Arch. stor. dell'Arte*, 1904, pag. 404), nell'elenco degli scolari e lavoranti di Giorgio da Sebenico, sotto il n. 16 indica Andrea di Niccolò da Durazzo (8 genn. 1445) e sotto il n. 22 Andrea Alessi albanese da Durazzo (14 aprile 1452), lasciando supporre che si tratti di due persone.

[2] Questo antico resto della decorazione è stato da parecchi indicato come parte dell'opera dell'Alessi!

profondi. Quest'opera ne richiama un'altra che non esitiamo ad ascrivere all'Alessi, e cioè il lunettone esistente un tempo

Fig. 688 — Traù, Porta del Battistero.
Andrea Alessi da Durazzo: Il *Battesimo di Cristo*.

sulla porta della chiesa di Santa Maria della Carità in Venezia, oggi nella sagrestia della chiesa della Salute.[1] E ciò

[1] Pubblicato dal PAOLETTI (op. cit., II, pag. 269), che l'attribuì a Bartolommeo Bon o a maestro Pantaleone!

fa suppore che il Duracchino, dopo i lavori compiuti in Arbe e prima di porre mano al battistero di Spalato, siasi recato a lavorare a Venezia. L'interno del battistero è rettangolare, con volta acuta a lacunari impostata su cornice a doppio ordine di foglie con la cima volta a destra e il gran lobo mediano girato a sinistra, nel modo già ripetuto di frequente da Giorgio Orsini. Sotto alla cornice, un gran fregio con putti reggenti grossi festoni, senza la vivacità, la forza, la bellezza dei genietti che servirono a modello.

Grassocci, panciuti, con le grosse teste incassate tra le spalle, le gambe corte, alta la cervice, capigliature a riccioloni, occhi tondi, naso schiacciato, labbra tumide e pappagorgia, dita a fusetti, sono ben lontani dai robusti e animati prototipi. Anche i festoni non reggono al paragone di quelli eseguiti dall'Orsini nei davanzali delle finestre di Zara. Là le foglie ch'escono dai legamenti avvolgono, coprono, proteggono le frutta, e quelle e queste si contengono entro le linee ondulate de' contorni, si stringono insieme con forza e con arte, mentre nei festoni del battistero di Traù foglie e frutte paiono insaccate, e formano festoni d'una pesantezza che neppure i forti garzoncelli alati di Giorgio avrebbero mai sostenuto.

La cornice, dove con materiale uniformità si dispongono i genî portafestoni, è retta da pilastri scanalati; tra pilastro e pilastro sono le solite scanalate nicchie sebenicensi; sotto ai pilastri s'innalza lo zoccolo a rombi con rosette, come nell'esterno della Cattedrale di Sebenico. Sull'altare della cappella sorge la statua del *Battista;* nella parete davanti cui sta l'altare, sulla cornice a due ordini di foglie sventolanti in opposta direzione, è un lunettone entro il quale *San Girolamo* sta pensoso nella grotta tra idre e serpi, presso il leone accosciato. In tutto qui appare l'arte dell'Alessi: il *Battista* sull'altare mostra la stretta parentela con l'altro a bassorilievo nella scena del *Battesimo di Cristo*, la testa dolicocefala del *San Girolamo* può stare a riscontro

con le altre di quello stesso bassorilievo; ma già si può notare come il gocitizzante scultore si arrenda alle forme nuove classicheggianti, come il drappeggiamento s'apra meno a ventaglio, e si scosti meno dai corpi. La commistione del gotico fiorito e del classico, quale si osserva nella decorazione, penetra pure nella costruzione delle figure. All'Alessi è presente sempre il maestro che attuò quella commistione a meraviglia; seguendone le orme, egli si sforza di rifarla a modo suo. E come s'ingegnò di ripetere le cornici gotiche e i putti reggifestoni, imitò da Giorgio, nel fusto del fonte battesimale, gli angioli che attorniano e s'arrampicano in quello del battistero di Sebenico, pur non sapendo farne se non cariatidi senza « rancura ».

Finito il lavoro del battistero, come già dicemmo, ebbe commessa, insieme con Niccolò di Giovanni da Firenze, la cappella del Beato Orsini nel Duomo di Traù.[1] Non dovettero però lavorare essi soli, perchè nella ricchissima cappella si scorgono altre mani di artefici. Erroneamente il Kukuljević ed altri credettero che le statue che adornano la cappella, nei nicchioni delle pareti, siano state eseguite più tardi, anzi le dissero in parte di Alessandro Vittoria. Non v'ha dubbio invece per noi che tutta l'opera appartenga al '400.[2]

Il 4 di gennaio del 1468 i due artisti, Andrea stesso in persona e Niccolò rappresentato da Coriolano Cippico, si obbligarono a fare la cappella del Beato Giovanni Orsini nel Duomo di Traù.

L'opera dell'Alessi si può facilmente distinguere dal resto. Nel divisare la decorazione della cappella, Niccolò fiorentino dovette avere il sopravvento, e vi tolse ogni traccia di gotico; ma l'Alessi si distingue per certa grossolanità di fattura che ci richiama di continuo alle sculture del battistero.

---

[1] Vedi pag. 438 antecedente.

[2] Dev'esser nato equivoco per la notizia del Vasari, circa i quattro Apostoli « pure di pietra » mandati dal Vittoria in Dalmazia, « nel Duomo di Traù, alti cinque piedi l'uno » (*Le Vite*, edizione Sansoni, vol. VII). Nelle nicchie della cappella del Beato Orsini non sono sculture del Cinquecento avanzato.

Lo si riconosce nel grasso putto, sull'abaco del capitello a sinistra della nicchia dove medita *San Giovanni Evangelista*; e così nell'altro sulla nicchia dell'altra statua giovanile che reca nel plinto il nome dello stesso Santo. Anche nello scolpire le foglie o le palmette d'una cornice l'Alessi mostra di conformarsi alle eleganze, alle finezze decorative del maestro toscano che aveva a compagno; tuttavia, lavorando di conserva con Niccolò fiorentino, abbandona le vecchie calligrafiche pieghe a ventaglio, si amplifica e complica i drappeggiamenti. Mantiene in ogni modo le forme allungate a dismisura nella testa del Padre Eterno nella volta, del *Cristo benedicente*, della *Madonna* e del *Battista*, di *San Giovanni Evangelista* (fig. 689), di *San Filippo*, di *San Girolamo* e del Santo Apostolo barbato simigliantissimo a quest'ultimo (fig. 690).

Le pieghe delle vestimenta di queste figure non si adattano ai corpi, e capricciosamente ora formano lunghi fasci, e si rompono come vimini; ora s'aggirano o cadono tirate per lungo, ora s'accartocciano sulle ginocchia senza stampar le rotule che appaiono piccole e informi. E invano le scalpellate che tagliano le vesti, e sembrano sprofondarsi nel vivo de' corpi co' loro solchi profondi, servono a raccogliere, a disporre, a ravviare la massa aggrovigliata de' panni. Lunghe le teste, con altissima cervice, e in generale con il labbro inferiore rientrante sotto il superiore; le dita delle mani chiuse in forma di lungo triangolo.

L'espressione sempre scarsa, come, al confronto dei genî funebri di Niccolò fiorentino, si può vedere ne' putti ch'escono con faci dalle porte semiaperte nell'alto zoccolo della cappella Orsini (fig. 691-694).

L'Alessi aveva voluto conformarsi al compagno, ma le forme gotiche, ch'egli dapprima mantenne convenzionalmente, non si potevano ridurre ad altre classicheggianti, senza una cognizione più intima della struttura dei corpi. Prima riprodusse tranquillo, lento le imagini balzate vive dallo scal-

Fig. 689 — Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini.
Andrea Alessi da Durazzo: *San Giovanni Evangelista.*

Fig. 690 — Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini.
Andrea Alessi da Durazzo: Santo Apostolo.

pello di Giorgio da Sebenico; poi, per seguire Niccolò fiorentino, pur serbando la lentezza di espressione e di

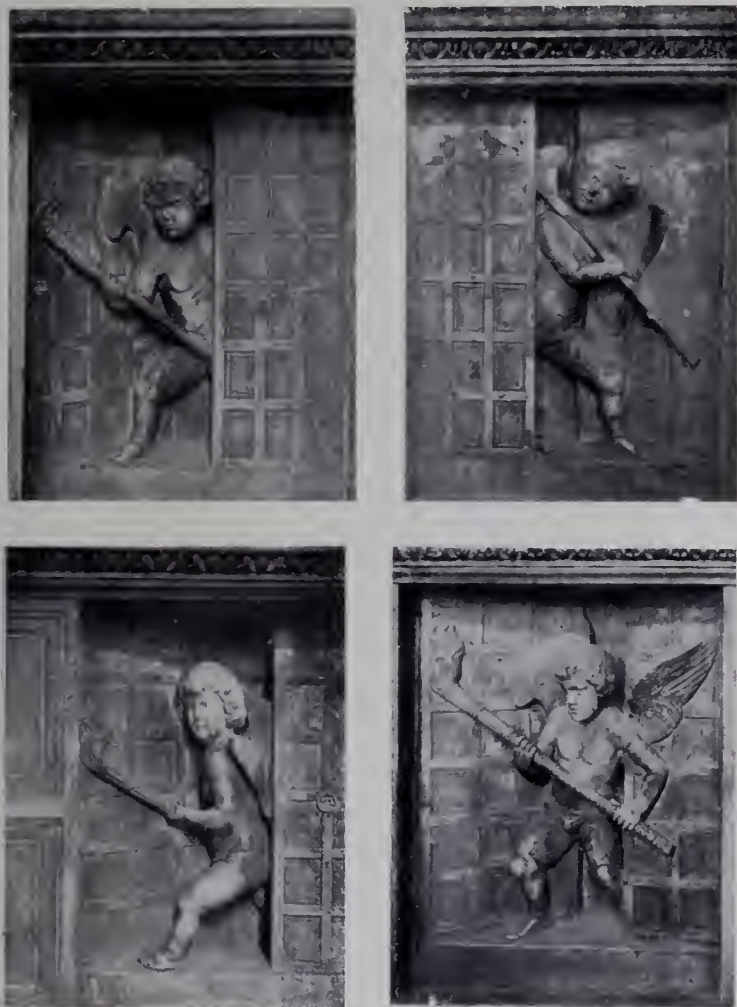



Fig. 691 a 691 — Traù, Cattedrale.
Andrea Alessi: Putti nello zoccolo della cappella stessa.

moto, si trovò in contrasto fra la vecchia abitudine e il nuovo, fra le linee serpeggianti e quelle che seguivano fedeli i contorni e i piani dei muscoli e delle ossa. E

cincischiò i drappi, e lavorò a capriccio, fuor del naturale, ottenendo tuttavia una certa grandiosità nella massa delle statue della cappella del Beato Orsini, da lui continuate anche dopo il 1472,[1] anno in cui si ridusse a Spalato, ove non lasciò traccia di sè.

* * *

Un altro maestro dalmata, la cui educazione è ancora un mistero, Francesco Laurana di Zara, solo nel 1458 si presenta a noi, insieme con maestro Isaia da Pisa, Antonio da Pisa, Pietro da Milano, Domenico Lombardo (Gagini) e Paolo Romano; e a Napoli, nell'Arco di Alfonso d'Aragona, deve trovarsi opera di sua mano, tra le altre de' suoi compagni, la quale ci spieghi la sua educazione di scultore. Si aggiunga che una notizia del Summonte induce ad assegnargli anche una parte cospicua. « In la entrata del Castel nuovo », scrive il 20 marzo 1524 quel corrispondente del Michel, « è un arco trionfale fatto a tempo del re Alfonso primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di maestro Francesco Schiavone opera per quei tempi non mala; lo quale fece ancora la imagine poi in marmo d'esso re, la qual a judicio di chi la vide è stata riputata cosa naturalissima ».[2]

Convien quindi cercare in Dalmazia, nella terra natale del maestro, se vi sia alcuna scultura che torni a riscontro di quelle dell'Arco d'Aragona e delle altre che adornano Castelnuovo. Le attribuzioni fatte sin qui al Laurana, maestro mutevole di maniera, facile a subire svariatissimi influssi, mancano di quel fondamento che solo può trovarsi in qualche riscontro di opere nel luogo d'origine. A Sebenico vi sono due frammenti della decorazione d'un altare, due angioli che tengono spiegato un gran rotulo a S (fig. 695 e 696), entro nicchiette, e poggiati su mensolette a cono rovescio. In mezzo a forme architettoniche neoclassiche fiorentine, essi

[1] Lucio, *Memorie di Traù*, pag. 488.

[2] Croce, *Lettera del Summonte* in *Napoli nobilissima*, 1898.

Fig. 695 — Sebenico, Cattedrale.
Francesco Laurana: Frammenti della decorazione d'un altare.

hanno capelli fiammanti, lunghe ali, e sollevano con una mano la striscia che s'aggira a mezzo il loro corpo traversalmente, e cade curva verso il piano. Le tuniche dei due forti adolescenti s'aggrovigliano sul corpo segnate a colpi veloci, si frangono e serpeggiano, si arricciano e s'accartocciano, come se i drappi fossero violentemente strappati dal riposo sulle membra poderose e mossi a lasciare trasparire le forme. I due angioli stanno nelle basi rimodernate del primo altare a sinistra della cattedrale di Sebenico, e furono parte della decorazione dell'antico altare. Sappiamo che nel marzo del 1444, il 23 di marzo, avanzandosi la costruzione per opera di Giorgio da Sebenico, parecchie famiglie nobili e alcuni benestanti cittadini di Sebenico assunsero l'obbligo di erigere ciascuno a proprie spese un altare di marmo alto *usque ad cornicem foliaminum Ecclesie*, cioè sino alla cornice che ricorre lungo la nave maggiore, e quindi sin quasi al sommo delle navi minori.[1] L'obbligo assunto non dovette esser presto osservato; ma tanto i due angioli descritti, come altri due di altro scultore, reggenti uno scudo, nella base del primo altare a destra della stessa Cattedrale, provano che l'impegno fu almeno in parte mantenuto. Ora gli angioli dal cartello richiamano nei serpeggiamenti della forma l'indirizzo artistico d'un maestro ben noto, Agostino di Duccio; e possiamo domandarci se questi, cacciato da Firenze nel 1446, anno della morte del Brunellesco, e ridottosi dopo poco tempo a Rimini per i lavori del tempio dedicato alla diva Isotta, non abbia avuto tra i giovani cooperatori, tra i garzoni, Francesco Laurana. Certo è che i due angioli hanno un rapporto evidente con molte figure riminesi alle quali s'ispirano, e con la decorazione della sala del Barone a Castelnuovo di Napoli, e con l'Arco d'Alfonso d'Aragona.

Nella sala del Barone a Castelnuovo vi è un sopraporta

---

[1] Fosco, op. cit.

Fig. 696 — Sebenico, Cattedrale.
Francesco Laurana: Frammenti della decorazione d'un altare.

con un bassorilievo rappresentante un trionfo (v. figura a pag. 853), nel quale è l'identico fare dei due angioli sebenicensi. Stendesi questo architrave retto da due mensolette con puttini ignudi, e forma un gran rettangolo incorniciato dal prolungamento degli stipiti della porta, con girari di foglie. Sopra la zona superiore a fogliami, è un fregio con una Ninfa che protende una corona d'alloro tra genietti: ella è stesa entro una ghirlanda ovale, pure d'alloro, retta da ninfe coronate, assistite da Eroti con grandi dischi e da allegorici Fiumi con cornucopia, distesi al limite del fregio. Sopra a questo è un timpano triangolare con finissime cornici, quali poteva tirare un seguace dell'arte toscana. Sulla punta del timpano s'innalza un bizzarro cimiero di rami di palmette intrecciati, e, di qua e di là da esso, entro ovali encarpi, i medaglioni di Alfonso il Magnanimo e del figlio Ferrante, Duca di Calabria. Il grande bassorilievo ad architrave rappresenta il *Trionfo di Alfonso* sul carro tirato da una quadriga. sotto un baldacchino, preceduto da trombettieri, accompagnato dai grandi della Corte, dai mori di Tunisi, dal popolo, sullo sfondo di Roma, degli edificî del Pantheon, del Colosseo. La sala con la porta magnifica fu inaugurata con un banchetto il 14 aprile 1457;[1] e quindi verso questo tempo fu eseguita dagli artefici stessi che lavorarono nell'arco. Il Vasari attribuì la porta a Giuliano di Maiano; il Bertaux, con molta incertezza, ne indicò come principale autore Pietro da Milano; il Burger, Domenico Gagini. Per noi, tanta è la somiglianza del fare tra gli angioli sebenicensi e la decorazione di questa porta, nella rapidità dell'intaglio, anche in quelle certe liste di panni lunghe, grosse e curve che contornano le forme, non è da dubitare che l'artefice principale della porta trionfale sia Francesco Laurana.

I riscontri di quella maniera rapida e violenta si ritrovano nel primo Arco di Alfonso d'Aragona, che dal 1455

---

[1] Bertaux, *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo* (*Archivio storico per le provincie napoletane*, Napoli, 1900, a XXV).

al '58 fu compiuto o quasi, e cioè nelle statue delle due Virtù, la *Giustizia* e la *Prudenza* (fig. 697-698), collocate nelle nicchie ultime a destra e a sinistra del fregio dell'arco superiore; nella figura d'una Virtù guerriera, armata all'antica, tra l'intercolunnio a sinistra dell'arco stesso (fig. 699), come già dicemmo, in alcune figure dell'alto fregio (fig. a pag. 852) rappresentante il trionfo sull'arco inferiore (la prima a sinistra nel corteo, la *Vittoria*, i tubicini e i due fanciulli precedenti il carro trionfale); nel timpano soprastante alla quadriga, con genietti laterali pieni di slancio; negli angioli reggenti lo stemma aragonese nel mezzo dell'intradosso della seconda arcata (fig. 700); in alcune teste nelle formelle dell'intradosso medesimo. È dunque chiaro che in molte parti qui si nota l'opera dello stesso maestro, che ha tanti riscontri con gli angioli sebenicensi; ed è probabile ch'egli si debba identificare con Francesco Laurana. Aggiungasi che pure sulle parti che non si possono con sicurezza attribuirgli si hanno richiami a lui, finanche in un putto uscente da un'edicola nel fondo della rappresentazione a sinistra sotto l'arco, e nelle imagini scolpite sopra due scudi[1] nello stesso altorilievo. Convien quindi credere che il Summonte, attribuendo al Laurana l'opera monumentale, sapesse ch'egli primeggiava sopra i suoi compagni, e che a lui spettava il concepimento architettonico e una parte precipua nell'esecuzione scultoria.

Anche più tardi, nella cappella Orsini a Traù, un seguace del Laurana ripeteva le forme dei genî con certi nastri svolazzanti intorno alla persona (fig. 701), quali si vedono in quel guerriero che avanza fuor da un'edicola nel fornice dell'Arco d'Alfonso d'Aragona, a sinistra (fig. 702). Il che fa pensare che il Laurana avesse lasciato nel proprio paese i segni e i tributi dell'arte sua.

Sbandati gli scultori che lavoravano a Castelnuovo, per la sopravvenuta morte di Re Alfonso e per la paura della

[1] Burger *Francesco Laurana*, Strasburgo, 1907, fig. 15, 6 e 17; pag. 30, 32 e 33

pestilenza, Francesco Laurana si recò in Francia, come Pietro di Martino, da Milano, e fece medaglie nel 1461 di Triboulet,

Fig. 697 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona
Fraucesco Laurana: La *Giustizia*.
(Fotografia dell'Ufficio Regio dei Monumenti di Napoli)

della Regina Giovanna di Laval, di Carlo d'Angiò conte di Le Maine, nel '63 di Renato d'Angiò insieme con la Re-

Fig. 698 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona.
Francesco Laurana: La *Prudenza*.
(Fotografia dell'Ufficio Regio dei Monumenti di Napoli).

Fig. 699 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona.
Francesco Laurana: Figura di guerriero.
(Fotografia dell'Ufficio Regio dei Monumenti di Napoli)

gina stessa, nel '64 di Giovanni d'Angiò e di Federico II di Lothringen, probabilmente nel '65 di Re Ludovico XI, nel '66 di Giovanni Cossa.[1] Dal '61 al '66 eseguì anche altre medaglie, una di Giovanni di Matheron conte palatino, e nel '64 fu a lavorare nel villaggio Le Puy-Sainte-Réparade, presso Aix, ma nulla più rimane colà dell'opera sua.[2]

Fig. 700 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona.
Francesco Laurana: Decorazione dell'intradosso della seconda arcata.
(Fotografia dell'Ufficio Regio dei Monumenti di Napoli).

Nel '68 lo scultore lavora a Partanna in Sicilia,[3] e non essendo stato ricompensato dell'opera sua dal Signore di quella terra, espone il 22 maggio le sue lagnanze al Vi-

[1] Cfr. ALISS HEISS, *Les médailles italiennes de la Renaissance*, cit.; EPHRUSSI, *Francesco et Pietro de Milano d'après le livre de M. Heiss* in *Gaz. des B.-A.*, 1882, févr.; MAXE WERLY *Francesco de Laurana fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine* in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, XXIII, 1899.

[2] H REQUIN, *Documents inédits sur le sculpteur Francesco Laurana*, Paris, 1901.

[3] G. DI MARZO in *Arch. stor. siciliano*, nuova serie, XXIX, 1904, pag. 491; AGATI in la *Tribuna illustrata* del 18 settembre; MAUCERI in *L'Arte*, 1901, pag. 509; MAUCERI e AGATI, *Francesco Laurana in Sicilia* in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 1 e seg.

cerè Lopes-Ximenes de Urrea, avvertendolo che, in attesa di un atto di giustizia, sarebbe stato costretto a recarsi a Sciacca per accudire ad altri lavori. Si è voluto scorgere

Fig. 701 — Traù, Duomo. Seguace di Francesco Laurana: Angiolo nello zoccolo della cappella Orsini.

in questa piccola città la mano del Laurana da alcuni in un'ancona della chiesa di Santa Margherita, da altri nella porta laterale della stessa chiesa, dove è riconoscibile, nella lunetta, se non la mano, la direzione del Laurana, non nel resto, dove le forme gotiche contrastano con tutto quanto è noto in lui. Fondatrice della chiesetta di Santa Marghe-

Fig. 702 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona. Francesco Laurana (?): Rilievo nel fornice dell'arco.
(Fotografia Alinari).

rita di Sciacca fu Eleonora d'Aragona, signora di quel luogo; e il suo busto, proveniente dal convento di Santa Maria del Bosco, oggi è conservato nel Museo Nazionale di Pa-

Fig 703 — Palermo, Museo Nazionale.
Francesco Laurana: Busto di Eleonora d'Aragona.
(Fotografia Alinari).

lermo (fig. 703). È un busto fine, purissimo, con gli occhi tagliati come di una mascheretta, con le sopracciglia appena segnate come da un filo, tutto condotto dolcemente; e se non fossero

certi colpi di trapano all'angolo delle labbra e nelle nari, parrebbe fatto col fiato; la tunica lasciata scabra dà l'idea di seta crespa, la cuffietta del capo, d'un velo di seta a righe. Il ritratto è il primo d'una serie di busti muliebri ne' quali il Laurana raggiunge una finezza anche maggiore.

Nel 1468, il 2 giugno, mentre si proponeva di recarsi a Sciacca, egli si obbligò di fare la cappella Mastrantonio in S. Francesco di Palermo,[1] opera principalissima del maestro in Sicilia, che permette di riconoscere qualche addentellato della sua arte con la veneziana, trovandosi nei pilastri del frontispizio della cappella i *Dottori della Chiesa* disposti entro riquadri, in modo similissimo a quelli figurati nella cortina del coro di Santa Maria Gloriosa de' Frari.[2] Ma nell'opera gli fu aiuto Pietro di Bontate, tagliapietra dozzinale che fece ne' pennacchi l'*Annunciazione*, ed anche un altro arcaizzante che, sotto la sua direzione, eseguì la Madonna sull'altare della cappella.[3] Di Pietro di Bontate lombardo, aiuto del Laurana, si possono indicare quattro figure di Virtù nel terzo altare a sinistra della crociera, in San Francesco di Palermo, le quali nella indeterminatezza dei lineamenti e nelle pieghe a fagotto corrispondono con le Sante della cripta del Duomo, *Agata*, *Oliva*, *Ninfa*, ecc. (fig. 704-706). Certo l'autore di quelle figure fu seguace del Laurana, di cui conservò caratteri generali all'ingrosso, come intraveduti fra luce e tenebre. Lo stesso eseguì pure gli angioli che tengono un festone, sulla porta laterale a sinistra in San Francesco, e nella crociera della medesima chiesa (primo altare a

---

[1] G. Di Marzo, *I Gagini*, Palermo, 1883, II, pag. 7; Mauceri, *La Cappella Mastrantonio in San Francesco* in *L'Arte*, VI, 1903, pag. 126.

[2] Tanto gli uni che gli altri essendo stati eseguiti quasi nello stesso tempo, converrà pensare ad una fonte comune, al Laurana e a Pietro Lombardo, autore dei *Dottori della Chiesa*, nella cortina del coro de' Frari.

[3] Pietro di Bontate, secondo il contratto del 2 giugno 1468 per la cappella Mastrantonio, doveva aver parte nell'opera. Il Mauceri nega la partecipazione, perchè ventiquattro anni dopo quella data, Pietro di Bontate si prese incarico di fare il pavimento della chiesa di San Giacomo di Trapani. Dunque, conchiude il Manceri, senza pensare che gli artisti del '400, anche grandi, s'incaricavano de' più umili lavori, Pietro di Bontate «era un semplice marmoraro». Si ritrova pure inscritto nel 1487 nella maestranza de' marmorari e degli architetti palermitani.

Fig. 704 — Palermo, Duomo.
Pietro di Bontate: Figura di Santa nella cripta.

Fig. 705 e 706 — Palermo, Duomo.
Pietro di Bontate: Figure di Sante nella cripta.

sinistra) l'edicola della cappella Riggio, contenente il busto di *San Giovanni Evangelista*, eseguito nel '500. A questo aiuto del Laurana appartiene probabilmente il busto di giovinetto nel Museo Nazionale di Palermo, con i contorni degli occhi e de' capelli irregolari, come segnati a fatica con un chiodo, con segni delle parti del busto a solchi stentati. Anche il volto di quel ragazzo par di lontano una mascheretta del Laurana; ma più ci avviciniamo, più vediamo le mal tirate linee e la pietra rozza.

Francesco Laurana ebbe certo parecchi aiuti in Sicilia, ai quali dovette abbandonare molte opere allogategli. Si sa che il 16 agosto 1469 gli fu commessa una Madonna per Monte San Giuliano, la quale meravigliò i marammieri del Duomo palermitano, che la fecero trattenere a viva forza dai reggitori della città. Ora la Madonna indicata nella cappella della Cattedrale è tutta liscia nelle carni come nelle vesti; queste sono pesanti e imbottite, con pieghe cadenti a forma di corni schiacciati e ripiegati. Francesco Laurana dette il modello, non eseguì la statua. Ma, dicesi, l'artista dovette trovarsi impacciato dai voleri de' committenti, dalle strettoie delle condizioni degli atti notarili; l'artista però non poteva rinunciare, anche attenendosi a tipi consacrati e voluti, alle proprie raffinatezze. Come Domenico Gagini, così il Laurana fu costretto, anche per l'affollarsi di commissioni, ad affidare lavori a' suoi aiuti. Nè la Madonna fatta poi per Monte San Giuliano, ora nella cappella dell'Assunta nel Duomo di quella città, ci pare scolpita di mano propria del Laurana, tanto più pensando alla Madonna della chiesa della Crocifissione di Noto (fig. 707), che porta il suo nome e la data 1471, e a quella di Sant' Agostino in Messina (fig. 708). Nella Madonna del Duomo di Palermo il Laurana ebbe ad aiuto probabilmente lo scultore che eseguì quella della cappella Mastrantonio in San Francesco, come l'ebbe nello scolpire le vesti dell'altra di Messina. Ma nella testa delle Madonne di Noto e di Messina par di vedere riprodotto

Fig. 707 — Noto, Chiesa della Crocifissione.
Francesco Laurana: Madonna.

il ritratto di Eleonora d'Aragona, con la fronte rotondeggiante sfuggente dalle parti, con gli occhi poco aperti rialzati alla coda, il naso appuntito, le labbra tumide con tonde fossette agli angoli, il mento acuto, i capelli a masse piatte e striate. La Madonna di Messina porta in capo il velo crespo di seta che già vedemmo nel busto di Eleonora d'Aragona a Palermo e vedremo nell'altro di Beatrice d'Aragogna nella collezione Dreyfus a Parigi; ed ha orlature nelle vestimenta con segni cufici quali si ripetono nei busti del Dreyfus e del Kaiser Friedrich's Museum di Berlino. Le Madonne dell'ex-convento del Carmine a Marsala e della Madre Chiesa di Salemi, come quella di Monte San Giuliano, hanno il Bambino di piccole proporzioni, coi capelli pioventi, con le braccia in cerchio sul petto della Vergine, tutto coperto d'una gran tunica, ben differenti dai fanciulli forti e rubicondi ne' gruppi del Duomo di Palermo e della cappella Mastrantonio, diretti dal Laurana, e negli altri di Noto e di Messina da lui in gran parte eseguiti. Neppure il graziosissimo paggio dolente che rappresenta *San Giuliano l'Ospitatore*, nella Madre Chiesa di Salemi (fig. 709-710), è di mano del Laurana, diverso nelle grazie ricercate, nelle raffinatezze volute. D'altronde la cappella Mastrantonio (1468-69), le Madonne di Noto (1471) e di Messina, il busto di Eleonora d'Aragogna, quello di Pietro Speciale (1469), collocato entro una nicchia nell'antica casa di quel signore, potevano ben riempire il tempo che il Laurana passò in Sicilia.

Nel 1472 tornò a Napoli, dove eseguì la Madonna nella porta di Santa Barbara (1471), e i busti di Beatrice d'Aragona, figlia di Ferdinando I, esistenti nel Museo di Berlino (fig. 711) e nella Collezione Dreyfus a Parigi. La somiglianza nella modellatura col busto del Museo di Palermo è stragrande, benchè più squisito, più prezioso, e in quell' insistenza nel levigare, nel fare sparire i tratti individuali, perda l'anima. Beatrice d'Aragona ha gli occhi abbassati di dormiente, le carni vaporose, quasi evanescenti nelle soavissime penombre

Fig. 708 — Messina, Sant'Agostino.
Francesco Laurana: Madonna.

del chiaroscuro, come bianco convolvulo che un soffio di calore può racchiudere, come fiore di serra che trema al tocco dell'aria. Sembra una bella, che abbia conservato le carni fresche,

Fig. 709 e 710 — Salemi, Chiesa Madre.
Attribuito a Francesco Laurana: *S. Giuliano l'Ospitatore.*

odorate, di una tinta d'ambra, nel silenzio del sepolcro, con le ciglia appena aperte a significare lo sgomento della vita, tutta avvolta di profonda tristezza. Gli altri busti detti di Beatrice d'Aragona, quello del Louvre, della Raccolta André

a Parigi, dell'Hofmuseum di Vienna e un altro nell'Ancien Musée des Monuments français (n. 403) à l'Ecole des Beaux

Fig. 711. — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Francesco Laurana: Busto di Beatrice d'Aragona.

Arts à Parigi,[1] sono alquanto differenti dai due indicati,

[1] Questo è stato rintracciato dalla Dott. Lisetta Motta Ciaccio nel 1907. Un altro busto presso il Barone Schickler, già pubblicato dal Bode, è stato riconosciuto falso dal Bode stesso. Sui busti muliebri cfr. COURAJOD, *Observations sur deux bustes au Louvre* in *Gaz. des B.-A*, 1883; BODE, *Desiderio da Settignano u. Francesco Laurana* in *Jahrb. der Kgl. preuss. Ksts.*, IX, 1888; ANDRÉ MICHEL, EUGÈNE MÜNTZ, E. MOLINIER in *Les Arts*, I, n. 2, pag. 33; n. 4, pag. 37-41; BODE, *Bildhauer* cit., pag. 206 e seg., ROLFS e BURGER cit.

più prossimi a quello del Museo Nazionale di Palermo. [1] Quando Federigo da Montefeltro visitò nel settembre del 1474 il Re Ferdinando I d'Aragona, invitò probabilmente a sè il Laurana. Tra il '74 e il '77, anno in cui lavorò in Francia, lo scultore stette in Urbino, come attesta il busto, ora nel Museo Nazionale di Firenze, della moglie di Federigo, Battista Sforza, morta nel 1472, a ventott'anni. Si crede che il busto sia stato tratto da una maschera funeraria, ciò che risulta probabile considerando l'altro busto in bassorilievo di Battista Sforza (fig. 712) messo a riscontro di uno di Federigo di Montefeltro (fig. 713), nel Museo Oliveriano di Pesaro. Quantunque le donne del Laurana par che esalino l'anima, nel busto di Firenze e nel bassorilievo di Pesaro il carattere funebre è accentuato.

Con Tommaso Malvito da Como, nell'antica Cattedrale di Marsiglia (1477-1483), fece l'altare di San Lazzaro, ora presso la sagrestia nella nuova; [2] si riconosce appena qua e là l'opera del Laurana, nella testa di *Santa Maria Maddalena* che tiene della mascheretta e ricorda le Madonne siciliane, nel solenne *San Lazzaro,* nella *Santa Marta.* Vi sono particolari trascurati, mani inerti, vesti appiattite, grevi, poco flessuose, come piallate in legno, che nel cadere si gonfiano e si curvano sul suolo; piccole figure appena sbozzate, tozze, a spigoli; putti magrolini dai capelli a zazzera, dal dorso stretto. La collaborazione di Tommaso Malvito, o Sumalvito, ha menomata la solennità dell'opera di Francesco Laurana. Come poi a Napoli, quegli sfoggiò tutta la sua bravura negli ornati, nel far melagrane, nocciuole, spighe, rami di quercia, vasi con gigli simili a quelli di Andrea da Milano in Santa Maria del Popolo a Roma.

Mentre a Marsiglia dirigeva il lavoro dell'altare di San Laz-

---

[1] Un busto che è in Andria (fig. 714), attribuito al Laurana da G. v. FABRICZY (*Un busto del Quattrocento in Andria* in *Rassegna d'Arte,* a. VII, pag. 51-53, Milano, 1907), potrebbe essere stato eseguito dal maestro nel secondo periodo del suo soggiorno a Napoli.

[2] BARTHÉLEMY, *François Laurana, auteur du Monument de St-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille,* Marseille, 1884; VITRY nei *Monuments de la Fondation Piot*

Fig. 712 — Pesaro, Museo Oliveriano.
Francesco Laurana: Busto di Battista Sforza.

Fig. 713 — Pesaro, Museo Oliveriano.
Francesco Laurana: Busto di Federico da Montefeltro.

zaro, il Laurana fu chiamato ad Avignone, ove dall'anno 1478-1481 con l'aiuto di qualche scultore francese fece un

Fig. 714 — Andria, San Domenico.
Francesco Laurana (?): Busto di Francesco II del Balzo. — (Fotografia Moscioni).

grande altorilievo, *Cristo che va al Calvario.*[1] Anche qui, tranne in alcune figure muliebri, l'ultima a destra ad esem-

[1] Anatole de Montaiglon, *Francisco Laurana, Le retable de Saint Didier a Avignon* in *Chronique des Arts*, 1881, n. 14; Labande, *Le Couvent des Célestins d'Avignon* in *L'Art*, 1904.

pio, si stenta a riconoscere nella volgarità delle forme, nell'esagerazione dei lineamenti, il nostro maestro, mentre nel monumento di Giovanni Cossa († 1476), nel vestibolo di Santa Marta a Tarascona, riappare per la eleganza festosa della decorazione e la nobiltà delle figure. Purtroppo i guasti del tempo e degli uomini hanno menomata la bellezza dell'opera fiorita, come hanno quasi distrutto l'arca di Santa Marta, pure del Laurana, nella stessa cripta.[1] Un'altra tomba, quella di Carlo duca di Le Maine († 1472), nel Duomo di Le Mans,[2] appartiene al Laurana, come gli appartengono molte delle maschere marmoree di donna eseguite per essere innestate alle statue di pietra nei sepolcri.[3] Una delle maschere è nel museo di Aix (fig. 715), una seconda nel Kaiser Friedrich's Museum di Berlino, una terza nel Museo di Bourges, una quarta in quello di Chambéry, una quinta nell'altro di Le Puy-en-Velay, una sesta nell'Ospedale di Villeneuve presso Avignone, una settima, in terracotta, nel Museo Barracco in Roma: tutte d'un tipo irreale, giovanile, idealizzato, impersonale, rispondente a parecchi busti muliebri del Laurana.

Maritata la figlia al pittore Johann de la Barre d'Avignone, egli dimorò il resto della vita in Francia, e probabilmente altri lavori condusse sino al 1502, ultima data in cui è fatta menzione di lui, anno probabile della sua morte.[4] Gli sono attribuiti in Tarascona due busti di marmo, nella Biblioteca civica, e una nicchia nel Castello; una testa di bambino nel Museo Calvet e la pila d'acquasanta in

---

[1] L'arca, non segnalata da alcuno sin qui, è stata riconosciuta per opera del Laurana dalla Dott. Lisetta Motta Ciaccio, che darà conto quanto prima della sua scoperta.

[2] A. de Montaiglon in *Chronique des Arts* sudd.

[3] Sulle maschere funerarie scrissero: il Courajod in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1882, pag. 235 e seg.; G. Carotti in *Arch. storico dell' Arte*, IV. 1891, pag. 41; A. de la Guère, *Une masque de femme* in *Mém. Soc. Ant. du Centre*, XIII, 1885; Cornel v. Fabriczy in *Arch. stor. dell' Arte*, 1895, pag. 175; Bode in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, 1883; Burger e Rolfs op. cit. Solo la maschera del Museo Barracco, qui indicata per la prima volta, è del tutto inedita.

[4] Eugène Müntz, *Les dernières années du sculpteur Laurana* in *Chronique des Arts*, 1900, pag. 152.

Sant'Agricola d'Avignone; il sepolcro di Federico e Jolanda di Lotringen (1495) in Joinville. Scultore mutevole di ma-

Fig. 715 — Aix in Provenza, Museo.
Laurana: Maschera funebre.

niera, Francesco Laurana dalle forme impetuose dei primi tempi arrivò alle più raffinate, sempre circondando le figure sfarzosamente di ornati nello stile più elegante, mettendole in ambienti trionfali. I seguaci, che molti ebbe in Sicilia e

in Francia, scemarono la schiettezza dell'impronta nelle sue opere, ne tolsero determinazione, dignità e purezza; ma, in ogni modo, il Dalmata tiene con onore un posto degnissimo tra i maestri che Venezia madre crebbe a civiltà.

* * *

Un conterraneo di Francesco Laurana, Giovanni di Traù, che ebbe Roma a principal campo d'attività, [1] nacque circa il 1445, e non può quindi esser l'autore del rilievo dell'architrave nella porta del Cortile del Maresciallo in Vaticano (1460), nè di quella di San Jacopo di Vicovaro (1464), nè dello stemma di Paolo II nell'altra principale di palazzo Venezia in Roma (1465). Quando il Dalmata si presenta sicuramente a noi, ha un'individualità propria che non si riscontra nelle opere suindicate a lui attribuite, e che formò a Roma, qui giunto giovinetto e lavorando ne' primi anni, prima con Andrea Bregno. [2] Quella sua maniera forte e rocciosa gli deriva dall'educazione avuta nella bottega di qualche maestro lombardo: con essa ci appare a Roma nell'altare della sagrestia di San Marco, eseguito circa il 1474, [3] a fianco di Mino da Fiesole. Suoi sono gli angioli con le ali aperte e le braccia conserte, sorgenti sulle lunette dei due riquadri, con le scene di *Melchisedec che dà pane e vino ad Abramo* e dell'*Inganno di Giacobbe;* la tunica abbondante

---

[1] JVAN KUKULJEVIC-SAKCINSKI, *Slovnik Umjetnikah Jugoslavenskih*, U. Zagreb god. 1859; H. v. TSCHUDI, *Giovanni Dalmata* in *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunsts.*, IV, 4; MÜNTZ, *Le sculpteur Jean Dalmata* in *La Chronique des Arts*, 1882, n. 41; MÜNTZ, *Le sculpteur Jean Dalmata* in *La Chronique des Arts*, 1896, n. 9, pag. 78; C. v. FABRICZY, *Giovanni Dalmata, Neues zum Leben und Werke des Meisters* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts*, 1901; STEINMANN, *Rom in der Renaissance*, Leipzig, 1902.

[2] C. v. FABRICZY, op. sudd., lo fa lavorare nel sepolcro Tebaldi († 1466) in S. Maria sopra Minerva, pensando forse che, dopo la morte del Tebaldi, subito si mettesse mano al monumento; ma il più delle volte la data della morte d'un personaggio non è la data del suo sepolcro. Il Padre Eterno e i putti reggitabella potrebbero essere del Dalmata, ma non sarebbe evidente in tali parti il garzone di Andrea Bregno, bensì un cooperatore da lui differente.

[3] L'A. sudd. assegna il 1469 come data dell'altare; noi ci atteniamo, come già discorrendo di Mino da Fiesole, all'opinione giustificata dello Gnoli, alla data 1474 circa.

cade di qua e di là rocciosamente dalle centine, così che i due angioli sembrano spuntare da un ammasso di coltri spiegazzate, e le loro vesti, rigonfiate di frequente in forme triangolari o prismatiche, interrompono i contorni delle braccia, anzi li spezzano. Così si vede nell'altorilievo dell'*Inganno di Giacobbe*, dove si nota Isacco per la testa forte, grassa, coronata da riccioli.

Il Dalmata, intorno al tempo dell'esecuzione di quel tabernacolo, lavorò pure con Mino da Fiesole nel sepolcro di Paolo II, ora a pezzi nelle Grotte Vaticane. Vi eseguì la figura della *Speranza* nel basamento, con la testa dai capelli a grossi riccioli, e con la tunica accorciata dal mezzo della figura in giù, aperta e stesa dai fianchi, come negli angioli della sagrestia di San Marco; e fece anche, nella lunetta del monumento, il Padre Eterno enorme, tra una folla d'angioli con vesti irte, frastagliate; nell'urna, tanto la figura carnosa del Pontefice, corpacciuta, gonfia, in un sacco di paludamenti, quanto gli angioli che tengono la tabella, con le vesti che vanno in ischegge; nel cielo della cella sepolcrale, altri angioli che tengono un clipeo.

Dopo quest'opera, nel 1476-77 eresse il sepolcro del Cardinal Roverella in San Clemente (fig. 716), non con l'aiuto d'Andrea Bregno, bensì piuttosto di Luigi Capponi; e mutò alquanto il tipo architettonico dei monumenti sepolcrali romani, facendo di qua e di là dai pilastri altri mezzi pilastri, quasi per dare idea dello sprofondarsi del monumento dietro una fila di essi; e ricorrendo all'idea della tenda, la quale si mostra raccolta ai lati della nicchia; facendo il sarcofago come una vasca; addentrando il monumento come in un'absidiola di cappella, recante nella conca il Padre Eterno, al solito, colossale, con grandi teste alate di cherubini. Tutte le altre figure mostrano il Dalmata moderato per certo suo studio d'imitare Mino da Fiesole cui era stato compagno; così nella Vergine e così negli angioli. Il grassoccio scultore par preso da malattia che lo abbia allampanato, e fa di qua

Fig. 716 — Roma, San Clemente. Giovanni Dalmata e cooperatori: Sepolcro Roverella.

e di là dalla vasca due angioli che sembran presi dal mal sottile. Ancora spiegazzate le pieghe delle vestimenta, ma senza lo sparpagliamento osservato nella sagrestia di S. Marco e nelle Grotte Vaticane.

Giovanni Dalmata nel 1481 abbandonò Roma, chiamato in Ungheria da Mattia Corvino, ma, oltre i lavori ai quali abbiamo accennato, lasciò una figura d'Apostolo nel tabernacolo della Confessione di Sisto IV, ora con le altre nelle Grotte Vaticane, [1] e, secondo alcuni, collaborò col Bregno [2] nella cancellata della Sistina (1480-1481), fece il sepolcro Eroli per San Pietro, un secondo sepolcro di prelato del quale rimangono frammenti nelle Grotte Vaticane, e un terzo, pure distrutto, in Sant'Agostino. [3]

Dal 1481 forse sino al 1491, data della morte di Mattia Corvino, Giovanni stette in Ungheria onorato da quel Re, che considerando il merito e la fama dello scultore, gli dette titolo di nobiltà e lo investì signore del castello Maykovcz in Schiavonia (1488). Di quel periodo dell'attività dell'artista restano soltanto due busti in bassorilievo, Re Mattia Corvino e la sua consorte Beatrice d'Aragona, nell'Hofmuseum di Vienna. Lo scorciare dei busti, il loro spiccare su fondo di pietra verde, ci avverte di trovarci davanti a un'opera della regione veneta; e il modo con cui è posta sul plinto dei due busti la tabellina ansata ci fa pensare che da Roma sia partito l'artefice veneto che li scolpì con tanta industria. Nel drappo sul capo di Beatrice d'Aragona notasi qualche piega rialzata triangolarmente, attenuato ricordo dell'uso che da principio ebbe il Dalmata nel segnare i drappeggi e che poi, di mano in mano, modificò per seguire il dolcissimo Mino da Fiesole. [4]

---

[1] Riprodotta da disegno in *Jahrb. der K. pr. Ksts.*, 1887 (Hugo v. Tschudi, *Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV in St. Peter zu Rom*).

[2] Cornel von Fabriczy lo fa collaborare col Bregno e con Mino da Fiesole, il quale non ha avuto parte alcuna in quella cancellata. Lo Steinmann attribuì pure a Mino gran parte della cancellata stessa.

[3] Hugo v. Tschudi, *Giovanni Dalmata* in *Jahrb.*, cit., pagg. 183 e 187.

[4] A. Venturi, *Notizie da Berlino e da Vienna* in *L'Arte*, 1907, pag. 312.

Morto Mattia Corvino, probabilmente l'artista ritornò in patria,[1] e fece due statue nella cappella Orsini del Duomo di Traù: *San Giovanni Evangelista* (fig. 717), con certe pieghe a prismi triangolari, frequenti ne' drappeggi delle sue figure; *San Tommaso* (fig. 718), eseguita però più tardi, negli ultimi anni della sua vita. Nella prima è ancora la forza antica, nella seconda è la spossatezza della fibra dello scultore. Sembra impossibile che le due statue si possano ascrivere a una mano stessa; ma tra le parti del Dalmata nell'altare della sagrestia di San Marco in Roma e il sepolcro Gianelli nel Duomo di Ancona (1509) la distanza è anche maggiore. Lavorando con Andrea da Milano e con Mino da Fiesole, il maestro perdette in Roma la sua gagliardìa, si andò via via sgonfiando e smagrendo; da figure robuste e piene passò ad altre allampanate; da pieghe scheggiate e rocciose ad altre più condotte e più lunghe. La prima statua quindi dovrebbe essere stata eseguita almeno tre lustri avanti la seconda, che ha nel drappeggio del manto una disposizione simile a quella del Redentore nel sepolcro Gianelli. E nonostante che sia testimonianza delle forme stanche dello scultore, la statua vince per la ragionevolezza e la nobiltà quelle prossime, nella cappella Orsini, di Andrea Alessi e di Niccolò Fiorentino.

Nel 1498 dicesi che il Dalmata lavorasse a Venezia; e probabilmente scolpì in quel torno la Madonna col Bambino, esistente nel palazzo della Contessa Adelina Piovene-Sartori in Padova, eseguita, credesi, per il vescovo Niccolò Franco.[2] Un'altr'opera che attesta la sua presenza a Venezia in quel tempo è il busto di Carlo Zen, nel Museo Correr, ascritto ad Antonio Rizzo, certo del Dalmata, cui fanno pen-

---

[1] CORNEL VON FABRICZY, *Giovanni Dalmata*, cit., suppone che dal 1492 al 1503 Giovanni Dalmata sia tornato a Roma, e che dalla sua bottega sia uscita la lunetta d'una porta dell'appartamento Borgia. Qualche altro saggio sicuro di lui resterebbe probabilmente a Roma nel non breve periodo; invece nulla resta, nè la lunetta ha caratteri particolari tali da assegnarla a lui o a un suo scolaro.

[2] LUIGI RIZZOLI, *Madonna scolpita da Giovanni Dalmata* in *Vita d'Arte*, Siena, 1908.

Fig. 717 — Traù, Duomo.
Gio Dalmata: Statua di *San Gio. Evangelista*

sare i vecchi contorni de' lineamenti, le spezzature triangolari del manto (fig. 719).

Nel 1509, in età senile, Giovanni Dalmata fece il sepolcro

Fig. 718 — Traù, Duomo. Gio. Dalmata: *San Tommaso.*

del Beato Girolamo Gianelli nel Duomo d'Ancona, richiamando il ricordo delle forme romane, del monumento del Cardinal de Lebretto, nella ripetizione dei pilastrini binati

Fig. 719 — Venezia. Museo Correr. Dalmata: Busto di Carlo Zen.
(Fotografia Alinari)

della cella sepolcrale, e del monumento del Cardinal Coca, nelle due cornucopie intrecciate su due basette.

E questa fu l'ultima evocazione della Roma che lo aveva allevato nell'arte! Ma le figure del monumento con le teste dimagrite, i corpi consunti, sono irriconoscibili; hanno ancora qualche piega triangolare, prismatica, non la massa piena, dura, densa, staccata col piccone dalla punta d'una roccia. La forza romana veniva meno con la vita nell'artista, nel nobile signore di Maykovcz!

* * *

A Venezia, morto Bartolommeo Bon, si recò Antonio Rizzo veronese a farne le veci. Nel 1465 lavorava alla Certosa di Pavia, e veniva pagato per colonnette, capitelli e basi dei chiostri e *pro cantonata una cum capitelo et basa lavorata*; [1] e due anni dopo, stando a Venezia, mandò a quel luogo plinti per colonne. [2] Prima, solo nel 1464 è parola dell'artista in due epigrammi e in un distico di Gregorio Corraro. [3] Quel che abbia fatto nel primo tempo della sua dimora a Venezia è ancora un'incognita, ma con tutta probabilità egli attese al monumento del Doge Francesco Foscari, in Santa Maria Gloriosa de' Frari, e a quello di Orsato Giustinian († 1464). Di quello si presumono autori Antonio e Paolo Bregno, ricordati come tali in un'incisione che Federico Foscari fece eseguire nel 1777; [4] ma di essi non si ha notizia alcuna, e del resto, poichè le sculture del monumento sono certo della stessa mano che scolpì molte statue che coronano l'arco Foscari, opera di Antonio Rizzo, a quest'autore

---

[1] Malaguzzi, *Gio. Ant. Amadeo*, cit., pag. 35.

[2] M. Caffi, *Il tempietto dei Miracoli in Venezia* in *Arte e Storia*, 1887, n. 18.

[3] Zannandreis, *Le vite de' pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona, 1891, pag. 57.

[4] Paoletti, op. cit., I, pag. 41. Notisi che il Sansovino (*Venezia nobilissima* cit.) chiama più volte Antonio Rizzo come Bregno; e quindi nessuna meraviglia che Federico Foscari, anche avendo notizie degli autori del monumento, facesse incidere il nome di Antonio Bregno invece di quello di Antonio Rizzo.

Fig. 720 — Venezia S. Maria de' Frari.
Antonio Rizzo: Sepolcro del Doge Francesco Foscari.
(Fotografia Alinari).

ascriviamo anche il sepolcro dell'infelicissimo Doge. Le forme sviluppate e nuove in questo mausoleo (fig. 720) mostrano il gotico trito, elegante, senza la forza che rigonfia ed espande gli ornati di Bartolommeo Bon, sposarsi al rinascimento fiorito; e figure forti, dalle teste tonde con le fronti convesse e le chiome variamente mosse segnate da profondi scuri, dalle vesti di grosso panno a pieghe solcate da ombre. Intorno al defunto accigliato, le Virtù cardinali consolatrici, meste sul sarcofago le Virtù teologali; a' fianchi del baldacchino, due giovani scudieri pensosi; nell'alto, sotto l'arco inflesso, raggiante, l'Eterno benedicente, e di qua e di là le due figure dell'*Annunciazione*: tutti personaggi serî e forti, eleganti senza ricercatezza, nobili per la gravità dell'aspetto, solenni in quei funebri di Francesco Foscari. A taluno parrà che dalla risolutezza di fare nella pietra del sepolcro Foscari ai modi più curati ne' marmi d'altri monumenti sia gran divario; ma i tipi rimangon gli stessi, e certe tendenze ad eleganza, quali si manifestano in quel mausoleo, ad esempio nelle mani, in quel togliere il parallelismo delle dita, in quell'adattarle alle cose che toccano, si sviluppan di più nell'artista, non tanto da mutare il carattere essenziale e l'anima del Rizzo che batte nel monumento Foscari.[1]

L'altro monumento citato, quello di Orsato Giustinian († 1464), nella cappella di Sant'Eufemia nel chiostro di Sant'Andrea della Certosa di Venezia, ora distrutto, fu assegnato ad Antonio Dentone dal Sansovino, che probabilmente con quel nome d'artista « di gran fama » indicava Antonio Rizzo, come altra volta, a proposito dei lavori del Palazzo Ducale, lo designava per Antonio Bregno. Non esiste più quel monumento, veduto dal Grevembroch[2] che ne dette

[1] È incredibile che in *Der Cicerone* (ed. cit., pag. 495) si notino nel lavoro «reminiscenze del sepolcro di Tommaso Mocenigo» di Piero di Niccolò e di Giovanni di Martino' Varrebbe lo stesso il dire che Donatello, nel monumento del Cardinale Brancacci a Sant'Angelo a Nilo in Napoli essendosi conformato a monumenti trecenteschi napoletani, mostra reminiscenze di Tino di Camaino.

[2] *Monumenta veneta* cit. dal Paoletti. La statuetta indicata dal PAOLETTI (op. cit., II, pag. 144) come parte del monumento, esistente ne' magazzini del Palazzo Ducale, non s

un disegno; ma la sua forma fu ripetuta nel sarcofago della tomba Tron dallo stesso Rizzo. Ad Antonio Dentone il Sansovino attribuisce il monumento a Vittor Cappello († 1467), ora sulla porta di Sant'Aponal (fig. 721), e anche in esso, nella figura del vecchio lupo di mare inginocchiato in armi innanzi alla gentile Sant'Elena, rivediamo Antonio Rizzo, ma con un compagno di lavoro, che eseguì specialmente la Santa, ed è riconoscibile nel drappo bagnato e strizzato che dalla testa cade sulle spalle. È il maestro anonimo che forse nel monumento Foscari fece le pieghevoli figure dell'*Annunciazione*, poi le statue nella porta di Santa Maria dell'Orto, e le tre statue, una sul mezzo, due di qua e di là dalla lunetta, sulla porta della Scuola San Marco.

Morto nel 1473 il doge Tron, Antonio Rizzo s'accinse a fargli un solenne mausoleo in Santa Maria Gloriosa dei Frari (fig. 722). La statua del Doge, rigida, con una determinatezza materiale de' lineamenti e della barba fine e spessa, con la tunica a scanalature diritte, col manto a fiorami, non appartiene al maestro; è forse il simulacro, eseguito vivente il Doge, conservato nel sepolcro. Di qua e di là dal Tron sono due statue di Virtù, quella a destra sembra l'*Eva* del Palazzo Ducale, capolavoro del Rizzo, qui coperta di panni. E del Rizzo, oltre le due figure allegoriche, sono i due scudieri, giovani, fiorenti, nelle nicchie inferiori dei pilastri, con un braccio puntato al fianco, con l'aria baldanzosa che l'artista suol dare alle sue figure. Anche le tre piccole Virtù sulla faccia anteriore del sarcofago hanno la forma piena, opulenta del Rizzo; il resto appartiene a suoi collaboratori, tra i quali potrà riconoscersi quello dei drappi strizzati. Il sepolcro veneziano con tutte quelle nicchie e quelle statue non ha ancora ricevuto un chiaro organismo. Mentre nel monumento Foscari l'artista si attenne

può identificare con una delle Virtù segnate dal Grevembroch intorno alla base della tomba Giustinian, e appartiene a un periodo tardo del Rizzo. Così non si può col PAOLETTI (op. cit., pagg. 144 e 145) riconoscere il Rizzo nella statuetta di *Sant'Elena*, esistente in Santo Stefano, scultura della maniera di Tullo Lombardo.

Fig. 721 — Venezia, Sant'Aponal
Antonio Rizzo e seguace: Gruppo di Sant'Elena e Vittor Cappello
(Fotografia Alinari).

Fig. 722 — Venezia, S. Maria de' Frari.
Antonio Rizzo e compagni: Monumento al Doge Niccolò Tron.
(Fotografia Alinari).

alla forma veronese, qui abbiamo invece un architetto differente dal Rizzo, e che ridusse gli antichi monumenti veneziani in stile nuovo; ma l'alto basamento diviso in due ordini, quello inferiore con la statua del Doge, quello superiore con l'epigrafe mortuaria, non regge il sarcofago, che è sostenuto da mensolette, e non è quindi basamento, ma continuazione dell'apparato magnifico dell'alto.

Nel 1474 e nel 1477 l'artista, da Matteo Colaccio[1] chiamato chiarissimo statuario e architetto, interruppe i suoi lavori per prender parte agli assedî di Scutari, e si « diportò fedelmente in tute le baterie a le bombarde a tirar piere et far tuto quello gl'era possibile ne la difesa » e fu « ferito de più ferite ».[2] Nel 1476 era a Venezia, ed ebbe l'allogazione di una scala a chiocciola pensile e d'un ambone pentagono disegnato da Gentile Bellini, dal guardiano della Scuola di San Marco, alla quale era ascritto come confratello. Di quel lavoro non è più traccia; ma è probabile che in un altro si debba riconoscere il maestro, cioè nelle statue della facciata della Scuola stessa, eseguite prima che questa fosse nel 1485 distrutta da un incendio, e conservate poi nella facciata rinnovata. Si riconosce ne' due Santi Cavalieri nelle nicchie del prospetto, mentre nelle statue del coronamento si vede principalmente Pietro Lombardo, e nelle statue sulla porta la mano dell'aiuto del Rizzo, del maestro dai drappi strizzati, che potrebb' essere Giorgio da Carona,[3] compagno al Rizzo nei lavori del Palazzo Ducale.

Nel 1483, Antonio Rizzo mise mano al monumento, forse disegnato da altri in stil nuovo, di Giovanni Emo, oratore della Serenissima, morto « trovandosi al governo della guerra di Ferrara » (1483).[4] Distrutto il sepolcro al principio del secolo scorso, la statua dell'Emo e parte del sarcofago pas-

[1] *Philolog. Opuscula*, Venetia, 1486.

[2] GUALANDI, *Memorie originali Italiane riguardanti le Belle Arti*, Bologna, 1845 serie VI, pag. 163-164.

[3] PAOLETTI, op. cit., II, *Miscellanea di documenti*, n. 71-75.

[4] SANSOVINO, op. cit., c. 58a.

sarono nel Museo di Vicenza; i due paggi con gli scudi, a Parigi, nella Collezione Arconati-Visconti (fig. 723-724).
La statua dell' Emo è grandiosa, solenne nella toga senatoriale, ma, come suol fare il Rizzo, i lineamenti sono sforzati nella fissità degli occhi, nell' inarcarsi delle sopracciglia, nell'infossarsi delle guance, nello stringersi delle labbra; le statue de' paggi invece mostrano il raddolcimento della forte e risoluta natura dello scultore, il ringiovanirsi dei suoi tipi, troppo forse per non pensare che fosse condotta da un seguace di Pietro Lombardo, ch' ebbe pure mano nel monumento Onigo a Treviso, dopo il 1400, quando Antonio Rizzo, abbandonata la bottega, attendeva di tutta lena ai lavori del Palazzo Ducale.

Fig. 723 — Parigi, Coll. Arconati-Visconti. Seguace del Rizzo: Paggio portacartello del monumento Emo.

Invero, nell'anno in cui iniziava il sepolcro dell'Emo, egli fu nominato soprastante alla rifabbrica del Palazzo Ducale, in parte rovinato dall' incendio della notte del 14 settembre 1483: e cominciò a ornare l'Arco Foscari di statue, tra le quali eran le celebri di *Adamo* e d'*Eva*, questa con la firma dell' artista.[1] *Eva*, Venere nordica, tiene nella destra il frutto fatale

[1] Per l' identificazione di Antonio Rizzo con Antonio Bregno notiamo sul piedi-

e china gli occhi pensosa, senza che il pentimento le alteri o torca il viso (fig. 725). I capelli le s'intrecciano a corona sul capo, e scendono lunghi dietro le spalle, mentre due trecce arricciolate le cadono sul petto opulento, come per ornarlo. Forte della propria bellezza, non si curva per il peccato; e la madre dei viventi si estolle sulla base per essere ammirata. Non così *Adamo* (fig. 726), che contrasta con le forme ossute alle tondeggianti della compagna, e che, messa una mano sul petto, ascolta il rimprovero di Dio: tutto triste, sente di essere sacrato alla fatica e alla morte. Insieme con queste due statue,[1] che ritraggono pur sempre la tempra ferrea dello scultore, altre ne fece il Rizzo per l'arco Foscari, e oltre quella del guerriero portascudo (fig. 727), allato ad Adamo, verso la corte, molte nel coronamento (fig. 728), che nella ripetizione di forme e d'atteggiamenti delle figure del sepolcro Foscari ai Frari, dimostrano a evidenza come Antonio

Fig. 724 — Parigi, Collezione Arconati-Visconti. Seguace del Rizzo: Paggio portacartello del monumento Emo.

stallo dell'*Eva* il nome di *Antonio Rizo*, che il Sansovino lesse e citò, pure assegnando nella stessa pagina ad Antonio Bregno « Architetto e protomastro del Palazzo, la faccia del palazzo ducale cominciata dal doge Marco Barbarigo » e la scala coperta di piombo chiamata la Foscara. Evidentemente il Sansovino credeva quei nomi proprî di due artisti; ma poi attribuiva loro opere di uno solo, distinguendo lo scultore dall'architetto che erano un'unica persona.

[1] GUGGENHEIM, *Due capolavori di Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1898.

Fig. 725 — Venezia, Arco Foscari.
Antonio Rizzo: Statua di *Eva*.

Rizzo, anche avanzato negli anni, ricordasse quella sua opera primitiva. Sulla piramide a sinistra, di fronte alla scala Foscara, vi è un guerriero similissimo all'armigero portastemma del sepolcro Foscari; e sulla piramidetta sottostante, a sinistra, un angiolo che suona il liuto, che nei lineamenti, specie nella fronte convessa, ricorda esattamente le Virtù di quel sepolcro. Così dicasi delle statue nelle piramidi, sulle cuspidi nella faccia volta verso la corte; ma tra esse ve ne sono parecchie del maestro dai panni strizzati, men poderoso di Antonio Rizzo del quale è seguace; e in questo si può riconoscere Giorgio da Carona, poichè il 25 febbraio 1486 i Provveditori del Palazzo Ducale, vista *penuria lapicidarum ad laborandos lapides Palacij nostri quod e novo nuper architectatur*, presero *Georgium lapicidam pro magistro ad laborandos dictos lapides*.[1]

Altri cooperatori furono Alvise Bianco, Stefano tagliapietra, Alvise figlio di quel Pantaleone che fu socio di Bartolommeo Bon, Quintin tagliapietra (1488), maestro Bertuzi e Giovanni da Spalato (1496)[2] e Simone Faxan (1498); ma tutta l'opera è dominata dal genio di Antonio Rizzo, che ripetè ancora, anche tardi dunque, ne' fregi, negli ornati il gotico trito, ridotto, trasformato dallo stil nuovo invadente, quale si scorge nel sepolcro Foscari. Parecchi di quei tagliapietra attesero alle sculture della loggia in parte ricostruita dal lato della scala Foscara o dei Giganti.

Antonio Rizzo, protomaestro del Palazzo Ducale, nel 1491 supplicò i Provveditori del Sale per aumento del salario.

---

[1] LORENZI, *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo ducale di Venezia*, pag. 99.

[2] È questo probabilmente il maestro che il Fabriczy sospetta essere una stessa persona con Giovanni da Traù, avendo detto il RIZZOLI (op. cit. in *Vita d'Arte*) che il Fabriczy gli ha comunicato d'aver notizia di lavori fatti da Giovanni di Traù a Venezia nel 1496. Sarebbe quindi lo stesso Giovanni da Traù da riconoscersi in quel Giovanni de Stano da Trau che s'obbligava il 22 ottobre 1498 di fare entro due anni un altare per la Scuola di San Marco. Fattolo, in gran parte, non piacque ai confratelli « dito lavoro per esser de gran danno et ignominia » (PAOLETTI, op. cit. II, pag. 177). Ora par incredibile che Giovanni da Traù, detto il Dalmata, di cognome Duknovich, eseguisse opera tanto indegna, e ci domandiamo se la identificazione di questo maestro con Giovanni di Spalato e con Giovanni di Stano da Traù sia sicura.

Fig. 726 — Venezia, Arco Foscari.
Antonio Rizzo. Statua di *Adamo*.

« cum el qual el non puol vivere ni far dote a la sua vecchieza ni a la fameia sua per aver dil tuto serado e abandonato la sua botega per cessar d'ogni suspicion suportando intolerabel fatiche: cum la qual sua botega era sufficiente et etiam guadagnar in triplo ditto salario ». I Provveditori, « visto quanto diligentemente si ha portato cerca ditta fabrica et li sue intolerabil fatige, come per experientia si puol veder per le opere fatte: et esser necessario la persona sua a questo per satisfation et bellezza di tal opera »,[1] gli assegnarono duecento ducati d'oro all'anno per sua mercede. Tenne l'ufficio per quindici anni, sino al 1498, quando fu scoperto d'aver rubato sulle spese più di diecimila ducati. Antonio, scrive Marin Sanudo, « vedendo li era cargato li panni a le spalle vendette tutto el suo et una sua possessione et andoe verso Ancona a Foligno ».

E non si ha più notizia del maestro che portò a perfezione l'arte di Bartolommeo Bon a Venezia, esaltato dal Collaccio, da Luca Pacioli,[2] dal Zovenzonio, il quale gli dedicò un distico, *Crispo veronensi marmorario clarissimo*, per l'*Eva* del Palazzo Ducale.[3] Il comune di Verona pensò di affidargli le statue che si dovevano collocare sopra il Palazzo del Consiglio (1491);[4] e quello di Vicenza nel 1496 chiamò per consigli sulle riparazioni del Palazzo della Ragione, in parte rovinato, l'*excellens architectus, geometra clarissimus, sculptor peritissimus ac ingeniosissimus opificiorum ducalium praeses Antonius Riccius venetus.*[5]

Gli sono attribuiti altri monumenti, oltre quelli cui abbiamo accennato: il sepolcro del Doge Pasquale Malipiero, in Ss. Giovanni e Paolo, d'arte troppo inferiore a quella del Rizzo, e a piani intagliati duramente, a fatica, opera pri-

[1] LORENZI, op. cit., pag. 106 e 114.

[2] *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalita.* Venezia, 1494.

[3] D. I. MORELLI, *Notizia d'opere di disegno*, 1880, pag. 65 e seg.: DIEGO ZANNANDREIS, op. cit., pag. 5.

[4] Doc. in *Protomoteca Veronese* cit. dal Paoletti.

[5] ANT. MAGRINI, *Il Palazzo della Ragione in Vicenza*. Vicenza, 1875.

Fig. 727 — Venezia, Arco Foscari,
Antonio Rizzo: Guerriero portascudo.

mitiva di Pietro Lombardo; l'altro di Giacomo Marcello, opera di un seguace di Pietro Lombardo, che non ha alcuna determinazione ardita ne' panni incollati sulle figure, nessuno di quei colpi di scalpello potenti, rapidi, soldateschi di Antonio Rizzo. Uno de' seguaci può riconoscersi pure nello scudiero con la targa in una casa del Rio di Santa Margherita.[1]

Gli è attribuito il busto in marmo di Carlo Zen nel Museo Correr, opera, come abbiamo detto, di Giovanni Dalmata, e l'altro in bronzo del Museo Correr a Venezia, ritratto d'uomo con gran parrucca.

Gli scrittori dànno quel busto come saggio dell'arte d'Antonio Rizzo; eppure i piani della faccia sono la natura medesima. Nessuna stecca potè mai dare la porosità della pelle, la verità della carne a quel modo. Osservando però il taglio crudo delle palpebre e quel berrettone di capelli così materialmente fatto, sentesi un gran contrasto con la forma così potentemente fedele al vero. Sopra le spalle del personaggio è gettata una tela di cui si riconosce perfino la trama. Convien conchiudere perciò che ci troviamo davanti a una stampa d'una maschera di defunto, con la quale si fece il busto ritoccandola, aprendone gli occhi che non hanno espressione di sorta, coronandola di capelli. La pelle cascante dalle labbra e stirata dal naso sulle guance, comprova che la stampa fu tratta da un morto.[2]

E come mal si attribuisce quel busto ad Antonio Rizzo forte, severo, squadrato, così gli si assegna pure una statua in bronzo del Cardinal Pietro Foscari, in Santa Maria del Popolo in Roma, scultura rude, in parte tratta da calchi sul defunto, con forme disfatte, appiattite sotto la stampa. No, Antonio Rizzo, il continuatore di Bartolommeo Bon, il

[1] Delle figure nella scala dei Giganti, attribuite al Rizzo, diremo in seguito e non diciamo delle statue assegnategli nel monumento dei Dogi Barbarigo in S. M. della Carità, perchè posteriori al Rizzo.

[2] A. Venturi, *Maschere di defunti ridotte a busti onorari* in *Archivio storico dell'Arte*, 1890, pag. 256.

protomaestro del Palazzo Ducale, il bombardiere di Scutari non cadde in quelle miserie.

* * *

Più d'Antonio Rizzo, tenne Pietro Lombardo da Carona il campo nella scultura a Venezia, il maggiore della nu-

Fig. 728 — Venezia, Arco Foscari. Antonio Rizzo: Parte superiore dell'Arco.

merosa schiera dei tagliapietra lombardi che invasero la città della laguna.[1] Quando il 25 ottobre 1491 i lapicidai veneziani si rivolsero ai Provveditori del Comune per la tutela de' loro statuti cadenti in disuso, osservavano che « i forestieri cioè milanexi et de le terre aliene sono al numero de CENTO e XXVI et li vanno appresso de presente fanti da cercha CINQVANTA i quali sono dele terre aliene et non VOLENO INSEGNAR A NIVNO DE LI NOSTRI SVBIECTI...; et

[1] Parliamo del Lombardo in questo capitolo, a causa della venezianità che assunse lo stile de' suoi figli e de' tanti seguaci veneziani.

nui Venetiani subditi ale vostre magnificentie NON SIAMO SALVO CERCA QVARANTA mettendo a conto i despossenti et tutti ».[1] Ma i tempi non erano più favorevoli al rigoroso mantenimento delle « mariegole » delle corporazioni veneziane; e già nel 1486, sentito l' « ingegnoso » maestro Antonio Rizzo, i lapicidi lombardi, per tutto il tempo in cui sarebbero durati i lavori del Palazzo Ducale, furono dispensati dall'osservare gli statuti dei lapicidai veneziani.[2] Il numero dei lombardi trionfò, e fu tanto da regnare con carattere nuovo, che si chiamò lombardesco, sulle fabbriche e sulla intera città di Venezia. Di quel rinnovamento fu principale fautore Pietro Lombardo.

Non si ha notizia di lui a Venezia prima del 1479, ma già nel '75 Matteo Collaccio, ricordando il Rizzo, diceva pure del chiaro maestro Pietro Lombardo, e alludeva anche ad Antonio e Tullo suoi figli, con le parole: *statuarios Petrum lombardum et patrio artificio surgentes filios.*[3] Prima dunque del 1475 Pietro Lombardo doveva avere eseguito lavori, fondamento della sua fama. Intorno al paese d'origine non esistono che due figure prossime alla sua maniera le gentili donne allegoriche, *Fede* e *Speranza,* entro due nicchiette nella Cattedrale di Como (fig. 729-730), sotto l'organo di sinistra.

A Venezia, nel 1462 o poco dopo, cominciò il sepolcro del Doge Pasquale Malipiero; nel '68 principiò l' iconostasi marmorea nella chiesa dei Frari, e circa a quell'anno dette mano alla decorazione di San Giobbe; nel '74 imprese il monumento del Doge Niccolò Marcello. Ma prima di trattare di queste opere, accenniamo ad alcune minori caratteristiche della prima maniera dell'artista: un altarolo con la *Natività*, nella sagrestia dell' oratorio della chiesa della Salute; un' *Annunciazione*, all' ingresso del cortile di Santa

---

[1] LORENZI, op. cit., pag. 100.

[2] AGOSTINO SAGREDO, *Sulle consorterie delle Arti edificative*, Venezia, 1856.

[3] Op. cit., pag. 74.

Maria degli Angeli a Murano, l'antica arca di San Terenzio, nel Duomo di Faenza, parte conservata nella chiesa stessa

Fig. 729 — Como, Duomo.
Maestro anonimo: Figura di Virtù.

(fig. 731-732), parte nella Collezione André a Parigi.[1] Pietro Lombardo in questi bassorilievi primitivi si determina d'una

[1] Il bassorilievo della Raccolta André è diviso in tre parti: in quella a sinistra è la mano del Redentore che tocca la guancia d'un contadino steso sul fieno; nella mediana, una processione: in quella a destra, una tomba davanti alla quale è un ossesso.

finezza stragrande d'esecuzione, alquanto allungato nelle figure, poco penetrante, schematico, con pieghe fitte appena staccate dai corpi fasciati dalle vesti, con rappresentazione

Fig. 730 Como, Duomo.
Maestro anonimo: Figura di Virtù.

prospettica dei fondi, tutto nelle forme del più puro Rinascimento.

Quel timido frangere il marmo che vediamo nelle tre opere, quella sottigliezza di segno, si rivede nel monumento Malipiero († 1462), nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo fig. 733), primo lavoro importante dell'artista a Venezia,

ancor duro, faticoso, metallico, nel quale si provò di associare le forme nuove alle tradizionali delle tombe col grande

[Fig. 731 — Faenza, Duomo. Pietro Lombardo: Parte dell'Arca di S. Terenzio.

baldacchino; e nel far la tomba ricorse anche ai Toscani, mettendovi disotto l'alata conchiglia ad essi consueta.

Nella cortina marmorea del coro di Santa Maria Gloriosa de' Frari (fig. 734-735), Pietro Lombardo ebbe poca parte, certo non diresse quella decorazione in gotico-fiorito, ma solo vi fece i *Dottori della Chiesa*. Le figure de' Profeti, entro ottagoni a lati disuguali, sono convenzionali, con le

grosse sopracciglia e i grandi occhi di gufo, le barbe simmetriche con un foro di trapano nel mezzo d'ogni ricciolo, le capigliature serpeggianti, le mani cartilaginose, rese con le vene e le fibre della cute e con le dita aperte, i panni

Fig. 732 — Faenza, Duomo. Pietro Lombardo: Parte dell'Arca di S. Terenzio.

grossi e pesanti. Le statue superiori alla cortina, oltre che così superficiali, sono goffe, dinoccolate, informi.

A San Giobbe, che il Doge Cristoforo Moro nel testamento del 1470 voleva compiuto secondo le sue magnifiche disposizioni, Pietro Lombardo eseguì le tre statuette di Santi

Fig. 733 — Venezia. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
Monumento al Doge Pasquale Malipiero.
(Fotografia Alinari).

Fig. [illegible] — Venezia, S. Maria dei Frari. Particolare della cortina del coro.

Fig. 735 — Venezia, S. Maria de' Frari. Particolare della cortina del coro.

nella porta, strette, come incassate in un lungo rettangolo; mentre nella lunetta i *Santi Francesco* e *Giobbe* sono probabilmente l'esordio del figlio Tullo, che si designa nei drappi piegati a onde. Pietro si rivede più evoluto nell'arco trionfale della chiesa, nell'*Angiolo* e nell'*Annunciata* sorgenti all'impostatura di esso; e nel Padre Eterno al centro della cupola, negli Evangelisti ai pennacchi degli archi che la reggono, nei Patriarchi de' sottarchi, negli svelti Profeti dei pilastri sui quali quelli riposano.

Il monumento del Doge Niccolò Marcello (fig. 736) segna la maturità dell'artista, tanto nell'ampia forma architettonica, quanto nelle nobili pensose Vergini, rappresentanti le Virtù, che fan corona al simulacro del Doge. Nell'architettura sostituisce colonne a pilastri, e le mette sopra alti piedistalli che sembrano usciti dal torno; ma la parte superiore del monumento, la cappa, è pesante rispetto a' piedi. Le figure rimangono sempre strette, rettangolari, poco snodate, fasciate nelle vestimenta; e quando l'artista volle moverle, nel bassorilievo della lunetta, vi riuscì a stento, e non seppe rappresentare l'avanzar del Bambino, sulle ginocchia materne, per benedire il Doge Niccolò Marcello presentato da *San Marco* davanti al trono della Vergine.

Nel monumento del Doge Pietro Mocenigo († 1476) eseguito subito dopo o contemporaneamente in Ss. Giovanni e Paolo (fig. 737), Pietro Lombardo ci appare assistito da' suoi figliuoli e in una forma compiuta. Non vi è più la figura giacente sul sarcofago, e questo si presenta come il davanti d'un carro di trionfo. Se non ci fosse il Salvatore al sommo dell'arco, e gli angeli con le braccia conserte a' suoi lati, e un bassorilievo con le *Marie al sepolcro* nell'attico, a segno della resurrezione dell'anima, penseremmo trovarci innanzi a un monumento trionfale. Il Doge Mocenigo si eleva maestoso sul sarcofago trasportato da tre guerrieri sotto l'arcata trionfale, donde guardano dai nicchioni i Santi protettori del Doge, *Teodoro* e *Giorgio* cavalieri di Cristo, e altri Santi in abito

Fig. [illegible] — Venezia, santi Giovanni e Paolo.
Pietro Lombardo: Monumento al Doge Nicolò Marcello.
Fotografia Alinari.

guerresco romano. Passa l'eroe portato dalle braccia di tre forti, assistito da due paggi, coperto del manto d'ermellino, col berretto dogale che sembra un casco. Sulla fronte del sarcofago o del carro trionfale che dir si voglia, è rappresentato Pietro Mocenigo all'entrata di Scutari, e quando, domati i ribelli di Cipro, porse le chiavi di Famagosta alla Regina Caterina Cornaro: bassorilievi che nello studio del paese e delle architetture ricordano l'Amadeo. Nel basamento del mausoleo sono figurati *Ercole che uccide l'Idra di Lerna* e il *leone Nemeo*. Anche in quest'opera superba Pietro Lombardo stringe le braccia delle figure ai corpi, così che spesso, come dicemmo, queste sembrano incassate in lungo rettangolo. Diligente, scrupoloso nel segnare le estremità, vi ricercò i più minuti particolari con verismo meticoloso; nelle pieghe delle vesti disegnate come rete sui corpi ottenne talvolta gli effetti de' serici tessuti. Quella minuziosità venne meno in Pietro Lombardo quando nel marmo scolpì fanciulli, e allora divenne carezzevole, molle, abbandonò ogni secchezza. Così nelle figure muliebri dimenticò le ricerche di vene, di tendini, di porosità della cute; e ne formò di un bell'ovale i volti, simili a quelli che tanto più delicatamente fece Francesco Laurana.

Ma il movimento e l'espressione mancano sempre in quelle figure decorative, compassate e rifuggenti da ogni gesto ardito, onde *Ercole che squarcia il leone* s'inchina tranquillo sulla belva, ed *Ercole che uccide l'Idra* par che piuttosto si ritragga spaurito.[1]

L'opera monumentale fruttò grandissima fama all'artista, e i Procuratori dell'Oratorio di Santa Maria de' Miracoli, il 4 marzo 1481, fecero «marcado con Maistro Piero Lombardo qual fece il sepolcro di m. Pietro Mocenigo Prencipe di Venezia in San Giovanni et Paulo».[2] L'oratorio

[1] Le due statue incassate nelle nicchie laterali alla porta dei Santi Giovanni e Paolo facevan parte del monumento del Mocenigo, ove eran poste probabilmente al sommo, di qua e di là dall'attico.

[2] Boni, *Santa Maria dei Miracoli in Venezia* in *Arch. Veneto*, vol. XXXIII, pag. 244.

Fig. 757 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Pietro Lombardo e seguaci: Monumento al Doge Mocenigo
(Fotografia Alinari).

fu compiuto in gran parte nel 1489, con una profusione di decorazioni eleganti, signorili, studiate dall'antichità classica, e pur moderne in quella dolcezza di putti, di fanciulle trasformate in sirene, in quell'amore della natura così ricca di fiori, di frutta, in quella festa di piante che s'innalzano con gli steli fronzuti e si aggirano sottilmente lungo le pilastrate, coronano i capitelli, si spandono da per tutto, formando un pergolato nel quale gli uccelli beccano i grappoli, le aquile aliano, i grifi s'incamminano, i delfini e i cavalli marini e le chimere stanno in compagnia de' cherubi dalla testa alata.

Mentre dirigeva la decorazione lussureggiante, che i suoi figli principalmente condussero, Pietro doveva attendere ai lavori del refettorio e de' luoghi annessi del convento di Sant'Antonio Abate, e nel 1482 era chiamato a Ravenna da Bernardo Bembo, governatore di quella città, per chiudere l'antica arca di Dante in una cappella;[1] nel 1483, pure a Ravenna, innalzava sulla piazza principale due colonne onorarie; nell'85 assumeva di eseguire il monumento del vescovo Giovanni Zanetti, nel Duomo di Treviso, e altri lavori in quella chiesa, ai quali accudì da quell'anno al '94;[2] nel 1490 aveva condotto con Giovanni Buora e Bartolommeo di Domenico sculture per la scuola di San Marco, alcune riconoscibili nel coronamento della facciata.

Evidentemente in questo periodo dal 1481 al 1490 Pietro Lombardo poteva dare disposizioni, ordini, disegni, non applicarsi se non in parte al lavoro; e i suoi figli Antonio e Tullo, coi numerosi aiuti della bottega, scolpivano in marmo. Maggiormente ciò dovette avvenire dal 1490 al 1515, fine della vita di Pietro, chiamato a Mantova da Francesco Gonzaga verso la fine del '95 per eseguire una ricca cappella votiva, la quale rimase una pia intenzione del Marchese,

---

[1] Luzio e Renier, *Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano* in *Arch. storico dell'Arte*, 1888, pag. 432-438.

[2] Id., *id.*, pag. 438.

Fig. 738 — Venezia, Palazzo Ducale.
Scuola di Pietro Lombardo: *Vittoria* nella scala Foscara.

ma intorno alla quale tuttavia l'artista mise mano seriamente, tanto che i marmi lavorati da lui e da' suoi aiuti per ornamento della cappella, eseguiti in parte nel 1497, furon visitati dagli inviati del Marchese e da molti estranei, sicchè il concorso all'officina pareva, al dire di Pietro Lombardo medesimo, *uno novo jubileo*.

Nel 1498, fuggito Antonio Rizzo, divenne protomaestro del Palazzo Ducale, e fece progredire principalmente le decorazioni della scala de' Giganti, e la decorazione delle sale rinnovate dopo l'incendio. I bellissimi bassorilievi della scala, specialmente le figure delle *Vittorie* (es. fig. 738), sono opera, non del Rizzo cui si attribuiscono, ma del più delicato erede delle forme di Pietro Lombardo, forse di Antonio suo figlio. Vi sono tutte le forme del maestro, ma più agili e delicatamente mosse; nulla della energia del Rizzo, delle sue forme popolari e forti; ma una raffinatezza che solo poteva nascere tra le eleganze del puro Rinascimento. Del resto, le sculture che magnificano la memoria del Doge Agostino Barbarigo († 1501) possono essere state eseguite dopo la partenza del Rizzo, e anche i due genî che tengono l'arma del Principe sulla prima porta del palazzo sulla riva.[1] Quelle *Vittorie* della scala de' Giganti sono un semplice sviluppo, nella forma del bassorilievo e nel movimento, degli angioli delicatissimi del tabernacolo del Museo Archeologico di Milano (fig. 739),[2] al quale non fu estraneo Pietro Lombardo, come non lo fu al busto in bassorilievo su fondo scuro (n. 27), del Museo di Vicenza, che pare un ritratto di Gentil Bellini in marmo, alla Madonna (fig. 740) del Palazzo Ducale, eseguita al tempo del Doge Pietro Mocenigo († 1476) per l'Officio del Formento, ora all'estremità della loggia verso

[1] Non riportiamo qui, come in tante parti relative alla scultura in Venezia, le opinioni differenti del Paoletti, per non stancare il lettore e noi, che siamo grati a quell'A. per i documenti pubblicati, ma non per il modo farraginoso con cui li ammanni al pubblico, nè per i commenti formati da continue digressioni, male esposte, incerte e confusissime sempre.

[2] È incredibile che in *Der Cicerone* si associ a questo bassorilievo di rara finezza uno nella facciata della chiesa Sant'Angelo Raffaello d'un tardo volgare tagliapietra.

il Molo, e, alquanto meno, all'altra adorata dal Doge Loredan (1501-1521), nella camera degli Scarlatti (fig. 741). Nelle due Madonne è segnato il progresso dell'arte da Pietro trasmessa ad Antonio, a Tullo Lombardo e agli aiuti della sua bottega: in quella del Mocenigo vediamo ancora le

Fig. 739 — Milano, Museo Archeologico. Pietro Lombardo: Tabernacolo. (Fotografia Alinari).

forme fasciate di Pietro, poi sciolte e ventilate nell'altra del Loredan. Tra l'una e l'altra Madonna può classificarsi quella inserita nella lunetta d'un lavabo nel Seminario Arcivescovile, presso la chiesa della Salute (fig. 742).

Prima che al principio della seconda metà del Cinquecento si mettessero i Giganti sulla scala Foscara, probabilmente al posto loro v'erano due statue di proporzioni non

gigantesche, ma corrispondenti alla eleganza fine della magnifica scala; e forse una di esse, uscita pure dall'officina di Pietro Lombardo, è quella che trovasi ne' magazzini del Palazzo Ducale, supposta ornamento del sepolcro distrutto di Orsato Giustinian, con la corona e il bastone del comando (fig. 743), non una delle figure di Virtù che circon-

Fig. 740 Venezia, Palazzo Ducale. Pietro Lombardo. Madonna.

davano quel monumento.[1] I rapporti della gentil figura con le *Vittorie* indicate sono evidenti, tali da far riconoscere una volta di più come l'officina di Pietro Lombardo, sul principio del Cinquecento, mettesse il fior fiore dell'arte nella decorazione della scala dei Dogi.[2] E in essa, che può considerarsi il capolavoro di Pietro e della sua scuola, egli ricordò in una candelabra ornamentale, ne' putti arram-

[1] V. nota 2 a pag. 1062 antecedente.

[2] Un'altra figuretta muliebre che ha rapporti evidenti con le *Vittorie* della scala è nel Museo dell'Arciduca d'Austria d'Este a Vienna (n. 851).

picati sopra una corda alla quale sono legati mazzi di foglie di vite, d'alloro e di spiche, la sua educazione lombarda e le candelabre disegnate da Michelozzo in Sant' Eustorgio (V. nel Paoletti, tav. II, 89, fuori testo).

Molte altre opere eseguì l'operosissimo scultore, assistito dai valenti figliuoli e dalla schiera numerosa de' seguaci.

Fig. 741 — Venezia, Palazzo Ducale. Maniera di Pietro Lombardo: Madonna.

Pare che il suo genio artistico aleggi in ogni luogo di Venezia: due statue di maniera sua nella Basilica di San Marco, di qua e di là da una Madonna, nella cappella a destra dell'altar maggiore; nel Campo San Tomà, sulla porta dei Calzolai, il bassorilievo di *San Marco che guarisce il ciabattino* (1479); nel palazzo Persico dell'Ambasciatore sul Canal Grande, due statuette di guerrieri. In San Francesco della Vigna, nella cappella Giustinian, Pietro ci appare col

coro della sua famiglia artistica, più o meno addestrata, e dalle figure ancora rettangolari, lunghe, fasciate, si passa ad altre fortemente chiaroscurate (es. l'*Andata al Calvario*), dai Profeti che riproducono raddolcite le forme della cortina marmorea di Santa Maria de' Frari, alle forme mature e piene di *San Giovanni Evangelista* e di *San Marco* a sinistra.

Fig. 742 — Venezia, Seminario. Maniera di Pietro Lombardo: Madonna.

In Santa Maria de' Frari il sepolcro di Jacopo Marcello († 1484) e quello del Trevisan († 1500); in Santo Stefano, due mezze figure in una porta della sagrestia, e il monumento del medico Jacopo Suriano da Rimini, che ricorda in tante parti quello del Doge Niccolò Marcello; ai Santi Apostoli i torniti piedistalli delle colonne della cappella Corner leggiadramente adorni; a San Lio la pala d'altare e gli Evangelisti ne' pennacchi della cappella Gussoni, scolpiti insieme con Tullo suo figlio.[1] E a Treviso il monumento del Vescovo Zanetti e di Niccolò Franco, l'arca dei Santi Theonisto, Tabra e Tabrata nel Duomo, il monumento Onigo in San Niccolò, attestano della grande diffusione dell'arte che faceva capo a Pietro Lombardo anche in terraferma. Egli non ebbe, come l'Amadeo, forme vibranti di vita, riccamente varie, intimamente belle, ma fu un apparatore magnifico, uguale e compassato, nobile sempre. Le sue decorazioni si animarono di esseri reali e fantastici, quando i figli lo assistettero e lo surrogarono, e allora anche le sue figure si animarono e si sgranchirono.

[1] Non classifichiamo qui i *Santi Gerolamo* e *Paolo* nel terzo altare a sinistra, in Santo Stefano, dati a Pietro in *Der Cicerone* (ed. cit., pag. 507), differentissimi da lui.

Fig. 743 — Venezia, Palazzo Ducale.
Maniera di Pietro Lombardo: Figura allegorica.

Il monumento del Doge Giovanni Mocenigo († 1485), in San Giovanni e Paolo, di Antonio e Tullo Lombardo, e poi

Fig. 744 — Venezia, Chiesa di San Giovanni e Paolo
A. Leopardi e compagni: Particolare del monumento del Doge Andrea Vendramin.
(Fotografia Alinari).

l'altro del Doge Vendramin, eseguito verso il 1495 dai due fratelli insieme con Alessandro Leopardi e con Lorenzo Bregno, mostrano l'effetto primo della educazione di Pietro nelle Virtù intorno al sarcofago come coro di Muse (fig. 744) cantanti dolcemente, a bassa voce, timide e pudiche, coperte dai manti come da corazzine, e ne' guerrieri senza forza,

Fig. 745 — Venezia, Museo del Palazzo Ducale. A. Leopardi: L'*Assunzione*.
(Fotografia Alinari).

imbelli. Ma col proceder del tempo, trascinati anche dalla paura delle nuove idealità artistiche, i dolci scultori cercarono forme meno stagnanti. Pietro si era assopito al fiotto delle acque della laguna, essi tentarono destarsi nuotando in onde più libere. Non Tullo però, che fedelmente continuò a ristampare le forme paterne, pomiciandole, lisciandole, rendendole talvolta di stucco, come si può vedere nell'*Annunciazione* dell'oratorio del Seminario arcivescovile a Venezia. S'aggiunse ad arrestare il movimento di Tullo la ricerca della forma classica, della quale dette particolarmente saggio coi busti dei coniugi nell'altorilievo del Museo del Palazzo Ducale a Venezia, ricavata da un'*imago clipeata* dei Romani; e con gli altri altorilievi del Museo dell'Arciduca d'Austria d'Este a Vienna, uno rappresentante *Bacco e Arianna* (n. 864), un secondo altre due divinità a mezzo busto (n. 865), un terzo due teste in un tondo (n. 850), un quarto una sola testa in un clipeo all'antica (n. 848). Libero dalla vigilanza paterna, Tullo divenne sempre più materiale, vuoto, noioso, mentre suo fratello Antonio, a parte l'infelice saggio dato a Padova nella cappella del Santo, fece opere notevoli a Ferrara per Alfonso I d'Este. Il loro compagno di lavoro nel monumento Vendramin, Alessandro Leopardi, continuatore del monumento del Colleoni, aveva esordito nell'arte come orafo e zecchiere; e dopo avere gettato quella statua equestre famosa, fece altri getti: nel 1505, gli elegantissimi pili in bronzo degli stendardi nella piazza di San Marco; nel 1515, le tavolette di bronzo per l'altare dei Dogi Barbarigo, ora nel Museo Archeologico di Venezia (fig. 745).[1] Passando a lavorare il marmo, Alessandro Leopardi diviene affine a Tullo Lombardo, come si può vedere nel tabernacolo in Santa Maria dei Frari assegnato al Bellano e ad altri, probabilmente suo (fig. 746). Conservò però libertà maggiore, una scioltezza di fare ignota a Tullo che cadeva

[1] Baldoria, *Andrea Briosco ed Alessandro Leopardi architetto, la Chiesa di Santa Giustina di Padova* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1891.

Fig. 746 — Venezia, S. M. de' Frari. A. Leopardi: Tabernacolo.

Fig. 747 — Venezia, Madonna dell'Orto.
Segnace dell'Amadeo: Madonna.

in forme stereotipate, falsamente ricercate, d'un classicismo stucchevole.

Intanto da Venezia a Padova, a Treviso, a Ferrara, e per le rive adriatiche si sparse l'arte educata da Pietro Lombardo. Gli scolari d'Amadeo che si erano spinti in Brescia e a Vicenza, trovarono ostacolo nella diffusione delle forme che un altro lombardo aveva piantate e diramate da Venezia. Un solo de' seguaci dell'Amadeo arrivò a Venezia o vi mandò il gruppo della Vergine col Bambino nella Madonna dell'Orto (fig. 747). Mediocre rappresentante della scuola, non dimostra la superiorità che nella terra natale assunse la scultura con l'Amadeo; in ogni modo parla il dialetto natio, modificato dai Lombardi nelle dolci cadenze veneziane.

IX.

Scultori romani: Uno scolaro d'Isaia da Pisa, lo scultore del monumento di Niccolò V, lo scultore del paliotto del Quattro Dottori nelle Grotte Vaticane — Paolo di Mariano di Tuccio Taccone da Sezze — Gli scultori del ciborio di Sisto IV — Gian Cristoforo Romano

Roma, che accolse Donatello, Simone suo discepolo, Isaia da Pisa e il Filarete, dette pochi e deboli segni di vita propria nella scultura al principio della seconda metà del secolo XV. Uno scolaro d'Isaia nelle Grotte Vaticane, ha un rilievo (fig. 748) proveniente dalla cappella di San Biagio dell'antica basilica di San Pietro: vi si notano le pieghe a manipoli curvi, a cordoni ondeggianti, come in Isaia, ma più varie, ora alzate ed ora abbassate sui piani, rotte talvolta con solchi tra le nervature, senza il rigido parallelismo di Isaia, del quale si conservano il serio aspetto della Vergine dal volto allungato e alcuni particolari nel costume.[1] Nel vedere il rilievo si pensa che l'autore siasi ispirato a qualche scultura della decadenza; ma se così è, egli si creò tuttavia un particolar meccanismo, anche nel modo di far cadere e schiacciare sul suolo i curvi lembi delle vesti. *San Pietro*, nel rilievo a sinistra, non ha la forza tradizionale; *San Paolo*, a destra, è dinoccolato; la Vergine, nel mezzo, è in sussiego; il Papa e il Cardinale, ginocchioni ai piedi della Vergine, pregano con fervore, il Cardinale facendo uno sforzo per guardare insù; ma il Bambino seminudo e gli angioli che fan corona intorno al trono non mancano di certa grazia. A questo anonimo marmoraro è giustamente

[1] Lisetta Ciaccio, *Scultura romana del Rinascimento* in *L'Arte*, 1906, pag. 184.

attribuita[1] una statuetta di Profeta, pure nelle Grotte Vaticane, con un rotulo nella sinistra e con la destra sollevata in atto di additare: ha le stesse pieghe della Madonna descritta, terminate nel basso in linee curve e con lembi torti e schiacciati sul piano; le medesime mani piccolissime, l'aspetto mite, senza forza, senz'ispirazione profetica.

Un altro scultore, contemporaneo al marmoraro della cappella di San Biagio, fece la tomba di Niccolò V (fig. 749), pure in pezzi nelle Grotte Vaticane. Sgraziati, rachitici i genî che tengono la cartella con l'epigrafe dettata da Matteo Vegio, sulla fronte della cassa; informe, piatta come schiacciata da un peso, accorciata nelle proporzioni, la figura giacente del Pontefice; non equilibrati, non ben piantati sui lunghi piedi, con teste sopraelevate, con vesti a liste tirate sulle membra, le figure dei Santi entro le nicchie de' pilastri che racchiudevano il sepolcro (es. fig. 750). Dello stesso marmoraro si sono riconosciuti alcuni frammenti delle Grotte suddette, rappresentanti gli Apostoli[1] (es. fig. 751), il paliotto dell'all'altare di San Girolamo all'ingresso (a sinistra) della cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore, e un frammento d'un *San Giorgio* nelle Grotte indicate: grossi di forme, di labbra e d'occhi, questi senza indicazione dell'iride e della pupilla; pesanti nella testa sul corpo mal costruito. L'Apostolo riprodotto, *San Bartolomeo*, non si regge in piedi, e par cadere riverso; ha nella destra il coltello, nell'altra il codice, ma l'una e l'altra mano duran fatica a tenere o a stringere; grosso è il capo col cranio elevatissimo; le vesti, a liste di cuoio, lascian trasparire le forme strette come da legacce; grosso, tondo, cilindrico è il braccio destro differente di proporzioni dal sinistro; la gamba sinistra trasparente, la destra perduta nelle pieghe a fascio della tunica.[2]

Un terzo marmoraro, affine a questi due, eseguì un paliotto d'altare, ora in frammenti nelle Grotte Vaticane, col

---

[1] Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 345.

[2] Idem, op. cit., pag. 348 e seg.

Fig. 748 — Roma, Grotte Vaticane. Seguace d'Isaia da Pisa: Rilievo.

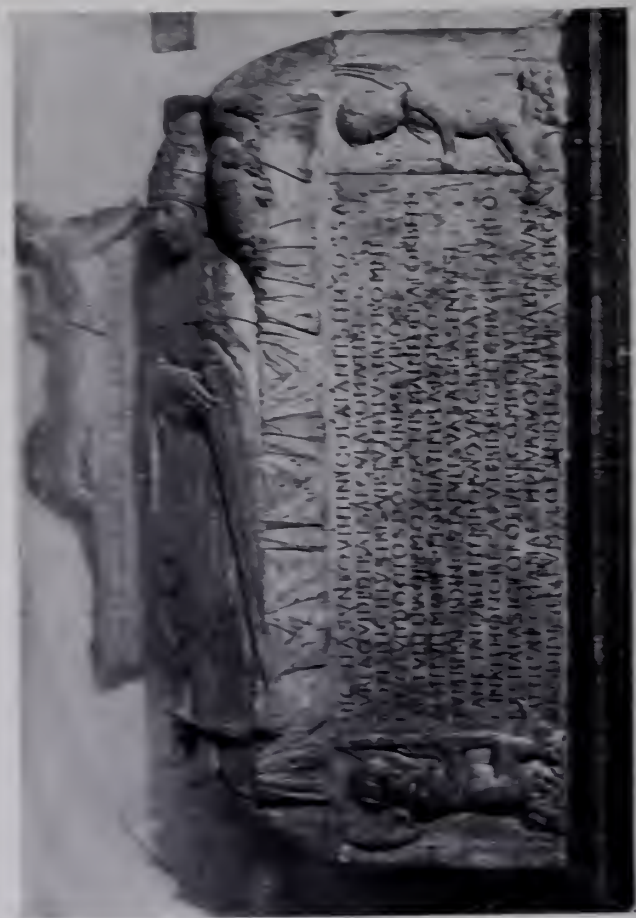



Fig. 745 — Roma, Grotte Vaticane. Scultore romano. Tomba di Niccolò V.

Fig. 750 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultore romano: Statua in una nicchia della tomba sudd.

Cristo ritto più che a mezza figura sul sarcofago fiancheggiato dai quattro Dottori della Chiesa.[1] La imagine di Cristo si vede in bassorilievo con le braccia distese staccare su un drappo metallico del fondo. Coronato di spine, egli piegasi

Fig. 771 — Roma, Grotte Vaticane. Scultore romano: *S. Bartolomeo.*

sull'omero destro; chiusi ha gli occhi, le labbra aperte e contorte, i capelli lunghi, ondulati, metallici, cadenti sugli omeri; il torso è levigato, le braccia sono studiate, le palme material-

[1] A questo maestro degli Apostoli la Dott. Lisetta Motta Ciaccio assegna anche il frammento n. 22 delle Grotte Vaticane, rappresentante Dio Padre benedicente attorniato da angioli (cfr. op. cit. pag. 354 e seg.).

mente accurate. La cornice che chiude superiormente il bassorilievo è a foglie, ovoli e dentelli eseguiti con diligenza, e i candelabri laterali all'imagine sacra sono anche più attentamente condotti, con la base triangolare retta da chimere, con genietti reggenti i festoncini che si stendono dall'una all'altra testa di montone messa agli angoli superiori della base. Su questa si eleva una balaustra rivestita di foglie, cinta di festoni, sulla quale un gran vaso ansato e baccellato, e dalla bocca del vaso una specie d'imbuto pur baccellato che porta un capitello. Anche di qua e di là delle altre lastre [1] coi Dottori della Chiesa (figg. 752-753) si vedono candelabri, proprii dello scultore avvezzo a trattar metalli, e dimostrante tale abitudine nel segnare la barba, per esempio, del *San Girolamo,* come a lingue di fuoco, e nel tracciarne i paludamenti come fossero contesti di paglia. Le candelabre laterali ai Dottori, che ne separano le figure diritte, sono differenti da quelle fiancheggianti il sarcofago di Cristo: zampe leonine alate ai piedi (fig. 754), putti ignudi musicanti nelle basi e teste umane con corna di montone, sopra una balaustra, poi, una coppa dal cavo della quale esce il piede ad ombrella d'un vaso ansato che regge un capitello. In un'altra candelabra tra i *Santi Agostino* e *Girolamo* il piede triangolare ha testine muliebri nell'angolo superiore; su di esso una corta balaustra, poi un'altra più stretta a calice, poi vasi ansati, e nella bocca dell'ultimo un capitello.

Dall'uno all'altro capitello delle candelabre ondeggia un festone d'alloro a foglie tutte eguali. In tutti questi particolari è la finezza dell'orafo, non più regolato nel costruire quella strana sovrapposizione di balaustre e vasi, in quel giuoco d'equilibrio di tante cose l'una sull'altra, aventi al sommo un capitello spuntato su dal collo d'un vaso. Non volendo fare astrazione dal pilastro divisorio delle figure, lo scultore

[1] Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 433 e seg.

mantenne il capitello, trasformando il fusto del pilastro in quel monte di cose. Decoratore incerto, il marmoraro è peg-

Fig. 752 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultore romano: Frammento del paliotto dei Quattro Dottori.

giore nel modellare le figure, strette, immobili entro le pieghe rettilinee e piatte de' panni. Oltre il paliotto de' quattro Dot-

tori, è una statua di Pontefice, forse di Callisto III, nelle Grotte Vaticane (n. 136).[1] Quando già Donatello aveva pas-

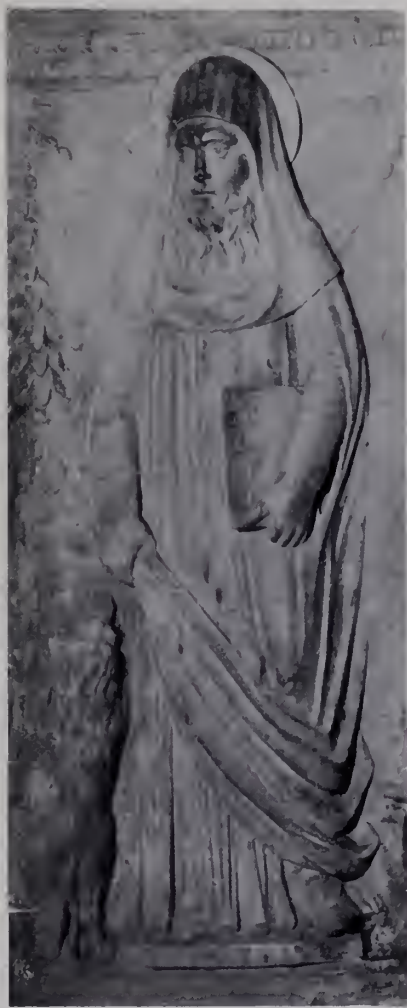



Fig. 753 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultore romano: Frammento del paliotto dei Quattro Dottori.

sato il meriggio, il Ghiberti aveva chiuso con le porte di

[1] Lisetta Ciaccio, op. cit., pag. 436. Non siamo propensi ad attribuire con la scrittrice all'autore stesso il frammento finissimo n. 41 delle Grotte Vaticane e i due frammenti simili in Sant'Onofrio al Gianicolo.

bronzo il « bel San Giovanni », e Luca della Robbia rallegrava le vie toscane con le sue Madonne invetriate, in Roma faticosamente si continuava a scalpellare sulle tracce classiche, cercando invano nella forma antica il vero.

Fig. 754 — Roma, Grotte Vaticane. Particolare del paliotto sudd.

* * *

I due maestri che emersero a Roma, nei due primi decenni della seconda metà del Quattrocento, furono Isaia da Pisa, del quale abbiamo parlato, e Paolo di Mariano di Tuccio Taccone da Sezze, detto Paolo Romano. [1] Nei documenti ora è detto di Mariano, ora *de Urbe* o romano, e fu confuso con altri marmorari di nome Paolo, [2] anche con quello già citato del principio del '400. Primo lavoro noto di lui sono tre finestre a croce, fatte il 29 gennaio 1451 per la facciata del palazzo Capitolino. Nello stesso anno con Albino di Castiglione e col padre imprendeva la costruzione

[1] Valentino Leonardi, *Paolo di Mariano marmoraro* in *L'Arte*, III, 1900, pag. 86 e seg., pag. 259 e seg.; Müntz, *Les arts a la cour des Papes* cit., I, pag. 245 e seg.; Bertolotti in *Repertorium fur Kstw.*, IV, pag. 426 442, e in *Archivio*, ecc., *della citta e prov. di Roma*, IV, pag. 291-317, Burger, *Neuaufgefundene Skulptur und Architekturfragmente von Grabmal Paul II* in *Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, XXVII, 1906; Lisetta Ciaccio, recensione dell'opera del Burger in *L'Arte*, 1907, pag. 75.

[2] Paolo Giordani, *Studî sulla scultura romana del Rinascimento* in *L'Arte*, 1907, pag 197 e seg La distinzione che l'A. tenta di fare tra Paolo Mariani e Paolo *de Urbe* non è sicura. Non sembra possibile di attribuire a errore de'copisti la confusione che sarebbe stata fatta di due artisti di nome uguale.

e la decorazione di due cappellette, che si eressero alla imboccatura di Ponte Sant'Angelo a ricordo d'un triste avvenimento dell'anno 1450, ne' giorni del Giubileo, d'un trambusto causato da una mula presa da spavento in mezzo al popolo affollato nel ritorno dall'aver veduto il Santo Sudario: la mula e tre cavalli precipitarono nel Tevere, duecento persone perirono. Il Pontefice, allargate le strade che conducevano al ponte, fece costruire le due cappelle delle quali non resta traccia. Da quel tempo Paolo Romano s'asconde a noi, sino al 1458, anno in cui si trova con altri valenti scultori a Napoli, intento ai lavori dell'Arco d'Alfonso d'Aragona. Si è voluta riconoscere l'opera sua ora in questa, ora in quella parte dell'Arco, non là dove chiaramente si distingue la sua mano, la figura della *Fortezza* collocata nella terza nicchia sulla seconda arcata (fig. 755), la *Vittoria*, sul pennacchio, dello stesso Arco a sinistra, forsanco i due Fiumi con cornucopia, nel timpano. Tra tutte le sculture sono le più classicheggianti, più romane, tali da parere, specialmente la *Fortezza*, proprie d'uno scultore di sarcofagi dei bassi tempi.

Tornato a Roma, nel 1460 attese alla gradinata della basilica Vaticana, e nel 1461 fece ai piedi di essa le due statue gigantesche dei *Santi Pietro* e *Paolo*, che rimasero a quel posto sino ai tempi moderni, e ora sono all'ingresso della sagrestia di San Pietro. Compiuta nel dicembre 1461, e posta sulla base la statua di *San Pietro* (fig. 756), cominciarono i preparativi per l'altra statua, finita nel marzo 1462 (fig. 757). Per due statue così colossali il tempo impiegato fu tanto breve da far pensare che Paolo Romano ricorresse a molti aiuti; e di tale ricorso si hanno tracce nei due colossi improvvisati o quasi. Nella prima, il Santo è fasciato dalle vesti, e il panneggio è a pieghe fitte, minute, appiattite: le mani e i piedi dalle grosse nocche hanno segni d'increspatura della pelle. Nell'espressione della testa volta verso l'alto si nota la fratellanza col *San Paolo*, nel manto ad addentramenti profondi e solchi, quali abbiamo veduto nella

Fortezza dell'Arco d'Alfonso d'Aragona. Le mani che reggono il libro, tanto dell'uno quanto dell'altro Apostolo, fanno uno

Fig. 755 — Napoli, Arco d'Alfonso d'Aragona, Paolo Romano: La *Fortezza*.
(Fot. dell'Ufficio regionale dei monumenti di Napoli).

sforzo per tenere e premere, e le vene s'inturgidiscono, si ramificano nel dorso. Evidentemente le due statue sono d'uno stesso artista, che ebbe però nel *San Pietro* parecchi aiuti,

Fig. 756 — Roma, Sagrestia di San Pietro in Vaticano.
Paolo Romano e seguaci: *San Pietro.*

Fig. 757 — Roma, Sagrestia di San Pietro in Vaticano.
Paolo Romano e seguaci: *San Paolo.*

luogo delle cappelle lavorate da Paolo di Mariano, distrutte per allargar la strada (fig. 759). Nella statua, quantunque la mano del nostro scultore sia evidente nelle larghe mani venose, nel grande padiglione dell'orecchio, nel drappeggio, Paolo par trasformato, e con la sua statua, non improvvisata, come le altre due messe « a piè delle scale » di San Pietro, non colossale come quelle, ci dà una figura corretta, dignitosa, comè la *Fortezza* dell'Arco di Alfonso d'Aragona. Anche l'angiolo del timpano della porta di San Giacomo degli Spagnuoli, recante la scritta OPVS PAVLI, che par ristampato da un sarcofago romano della decadenza (fig. 760), mostra come Paolo avesse una tecnica più fine di quel che ci mostrino le due statuone della sagrestia vaticana. Simili angioli ritroviamo nel tabernacolo di Sant'Andrea fatto erigere da Pio II, e propriamente nelle due lunette che adornavano quell'opera, ora nelle Grotte Vaticane (figg. 761-762), tutti aventi parentela strettissima con la *Vittoria* indicata dell'Arco d'Alfonso a Napoli.

La statua di *Sant'Andrea*, nel cimitero de' Pellegrini a Ponte Molle, attesta pure della maniera propria di Paolo. Cominciata sin dalla metà del 1462, fu compiuta l'anno seguente; guasta da un fulmine nel 1866, mostra ancora la forza antica. È drappeggiata come il *San Paolo* vaticano, ed ha la cintura formata, come nel *San Pietro*, da un cingolo di cuoio allacciato con una piccola fibbia. Imponente era nel suo tabernacolo, oggi distrutto, la figura pensosa, assorta, che fu stimata l'opera più piacevole e più aggraziata condotta dal neoclassico Paolo di Mariano.

Sono stati attribuiti pure a lui i putti che adornano l'architrave del portone che in Vaticano dal cortile del Maresciallo mette a quello dei Pappagalli, lavoro che reca la data del 1460, troppo rotondeggiante nelle forme di quei putti per essere del nostro artista; la statua di *San Giacomo*, nella chiesa omonima degli Spagnuoli (fig. 763), che sembra difatti convenirgli; la tomba del Cardinal Scarampi, affidatagli

Fig. 759 — Roma: Ponte Sant'Angelo. Paolo di Mariano: *San Paolo.*

nel 1467, che vuolsi riconoscere in quella di San Lorenzo in Damaso, qui eretta nel 1505 dal vescovo Bruni, ma nella quale piuttosto può vedersi un seguace di Andrea Bregno; il busto di Sisto IV, nel Museo dell'Arciduca d'Austria d'Este a Vienna, nel quale sono ornati goticizzanti non proprî assolutamente di Paolo, cui l'Hermann attribuì il robusto ritratto che richiama invece in qualche modo Giovanni Dalmata.[1]

Nessun'altr'opera è nota dello scultore che, morto Pio II, fece varî lavori per Paolo II nel Palazzo Apostolico, un al-

Fig. 7 — Roma. San Giacomo degli Spagnuoli.
Paolo Romano: Angiolo nel timpano della porta.

tare in Sant'Agnese nel 1467, una balaustra per la chiesa di San Marco nel '68. Scolpì intorno a questi anni un monumento funerario allogatogli da Luca Filippo Riccarducci, un ritratto e altre cose per il Protonotario Cesarini, che non l'aveva ancora pagato, quando nella primavera del 1470 lo scultore facendo testamento dispose che si restituisse al Cardinale Piccolomini un blocco di marmo a lui dato per scolpire la statua di Pio II. Alla fine de' suoi giorni, sentendosi impotente a compiere l'opera affidatagli, Paolo dunque rimandava il marmo appena sbozzato della figura del Pontefice; ed

[1] A Paolo Romano si attribuisce pure, ma con poco fondamento, un busto di Pio II nell'appartamento Borgia in Vaticano (cfr. Piccolomini in *L'Arte*, 1903, pag. 19).

è quello, pensiamo, che, rilavorato e posto poi nel monumento di Sant'Andrea della Valle, pare come una veste di bigello messa tra la seta e il raso. Potrebbe appartenergli anche una scultura rappresentante il *Crocefisso* tra i *Santi*

Fig. 761-762 — Roma, Grotte Vaticane.
Paolo Romano: Lunette del tabernacolo di Sant'Andrea.

Pietro e *Paolo* in una sala presso il chiostro di Santa Maria di Monserrato, con la data del 1463 (fig. 764); rivediamo le mani tese, energiche di Paolo, specialmente nel *San Pietro* che serra nel pugno destro le sacre chiavi e nella sinistra aggranchita il codice.

Paolo di Mariano di Tuccio Taccone da Sezze personificò l'arte romana con dignità antica, e come il suo contem-

poraneo Antoniazzo degli Aquili pittore, e i suoi successori artistici Gian Cristoforo de' Ganti, figlio d'Isaia da Pisa, e Giulio Pippi, meritò d'esser chiamato semplicemente Romano. Cittadino artistico di Roma, poco si occupò di vivere della sua vita, di esser moderno, molto di riflettere l'antico. Ricorse al formulario di forme latine per rappresentare Apostoli e Santi; e col suo latino un po' grosso seppe tuttavia esprimersi con forza.

Fig. 763 — Roma.
San Giacomo degli Spagnuoli.
Paolo romano: *San Giacomo.*

* * *

I rilievi che rappresentano i fasti degli Apostoli, ora nelle Grotte Vaticane, già ornamento del ciborio di Sisto IV in San Pietro, attribuiti a Matteo Pollaiuolo dall'Albertini, sono invece di maestri romani, non indipendenti da Paolo di Mariano.[1] Essi ci mostrano come gli artisti cittadini si dedicassero allo studio dell'antico, de' bassorilievi de' monumenti trionfali. Il rapporto degli scultori del ciborio con Paolo di Mariano può vedersi confrontando ad esempio *San Pietro crocefisso* e il *Cristo in croce*, in Santa Maria di Monserrato (fig. 764); le mani cadenti volte al basso, particolarmente di colui che precede i cavalli nella scena della *Crocifissione di*

[1] Hugo v. Tschudi, *Das Confession-Tabernakel Sixtus IV in St. Peter zu Rom* in *Jahrb. der K. preuss. Ksts.*, VIII, pag 11 e seg.; Burger, *Das Confessions Tabernakel Sixtus IV und sein Meister* in *Jahrbuch der Kgl. preuss Ksts.*, 1907, pag. 95-116; Paolo Giordani, *Studî sulla scultura romana del Quattrocento: I bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV* in *L'Arte*, 1907, pag. 262 e seg.

San Pietro, o del manigoldo che afferra San Paolo, con le altre dal dorso ramificato di vene dello stesso scultore.[1] E le

Fig. 764 — Roma, Santa Maria di Monserrato.
Paolo Romano: *Crocifisso* e i *Santi Pietro* e *Paolo*.

tuniche, come nelle opere del nostro artista, lasciano sco-

[1] Il GIORDANI, op. sudd., a pag. 273, scrive: «Il Grimaldi (cfr. cod. Barber. XXIV, 59 a c. 160) fa precedere il disegno ricostruttivo dell'opera da un cenno esplicativo, riportandosi al codice Vaticano «Summa super titulis decretalium edita ab Archiepiscopo Ebrudunense», e di là trae alcune notizie riguardanti il Cardinale Giovanni Mellini, incaricato da Sisto IV alla cura della costruzione (cfr. cod. Vat. 1518, a c. 27). Riconfrontato il cenno del Grimaldi al codice, scoprimmo in margine al medesimo il nome degli artisti, che furono all'uopo salariati. Vi si dice: «extant in testamento (Johannis de Millinis)

perto il piede col malleolo; le vesti aderenti alla persona, formano una piega triangolare al sommo del petto, le maniche lunghe sono talvolta un po' rimboccate sopra il polso, tutte le pieghe classicheggiano. Lo studio dei monumenti trionfali si scorge nella *Crocifissione di San Pietro*, nel legionario del fondo con l'elmo terminato a pennacchio, come l'altro ne' bassorilievi dell'arco trionfale di Marc'Aurelio, nel palazzo de' Conservatori in Campidoglio; *San Pietro* che riceve le chiavi ricorda una delle figure supplici davanti all'Imperatore ne' bassorilievi suddetti; la guardia diritta, col braccio in abbandono lungo il fianco sinistro, corrisponde perfettamente ad altra ne' bassorilievi traianei dell'Arco di Costantino; i cavalli de' militi nella *Decollazione di San Paolo* son tratti da una biga o quadriga trionfale, assai frequentemente figurata negli archi di trionfo; i sonatori di tube nella *Crocifissione di San Pietro*, propriamente quei due che gonfiano le gote, levando con la sinistra in alto la tuba approssimata alle labbra con la destra dalle dita piegate, corrispondono ai tubicini de' frammenti Capitolini; la donna coi capelli a raggiera intorno al volto si rivede da per tutto ne' piedistalli degli archi trionfali di Traiano e di Settimio Severo.

Nella prima scena, *Cristo che dà le chiavi a Pietro* (fig. 765), il Redentore col rotulo de' senatori romani nella sinistra, con il nimbo che pare un grosso disco calcatogli sulla cervice, siede sopra un seggio imperiale, e consegna le chiavi a Pietro che le prende con grande energia. Gli Apo-

---

solutiones ad Nardum Corbolinum de Urbe sculpt. mg.ros Franciscum de Anconia et Raynaldum de Bononia, Nicolaum Ciumare marmorarios, Benedictum pictorem qui opus fabrefecere ». In verità, il Giordani non riconfrontò il cenno del Grimaldi al codice; si valse delle schede d'un defunto studioso, che in una di esse scrisse « in riferimento al cod. Barber XXXIV, 50 v.,] cod. Vat. 1518 ». Nota « Extant in testamento, ecc. ». — Ma la nota del cod. Vat. 1518 non esiste. Che pensare? La scheda ha il carattere di sincerità, di una notizia raccolta da studioso o da curioso. È sbagliata la citazione? Con questo dubbio, noi non ci serviamo del documento, in attesa che esso e gli altri desunti dagli spogli dell'anonimo studioso siano rinvenuti nell'originale, e siasi così ottenuta la sicurezza della loro attendibilità.

Fig. 765-766 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultori romani: Particolare del ciborio di Sisto IV.

stoli, meno i due primi devoti, chini, sono senatori romani che si volgono, interrogano freddi e gravi.

Nella seconda scena, *Pietro che risana lo storpio* (fig. 766), davanti al tempio, del quale si vede una porta, come quelle che si schiudono ai lati de' bassorilievi degli archi trionfali, ma nel timpano di essa gli scultori hanno messo una testina alata d'angiolo, unico segno di cristianità. Lo storpio è imitato da una delle figure della Terra offerente doni all'imperatore.

La terza scena rappresenta la *Caduta di Simon Mago* (fig. 767-768), con gli elementi dell'antica iconografia, con la distribuzione delle figure come negli affreschi dell'antico portico di San Pietro in Vaticano. Simon Mago caduto al suolo pare uno Scita morto, disteso innanzi al trono imperiale. Pietro e Paolo non hanno il nimbo, perchè gli scultori si erano fatti un proprio mondo rinnovando tipi di Sciti, di centurioni, di pretoriani, di senatori, d'imperatori, e non ricordavano i simboli cristiani.

Nella scena seguente, *Crocifissione di San Pietro* (fig. 769-770), si ritrovano accenni alle sculture chiesastiche, ad esempio ne' timpani delle porte laterali, dove sono teste alate di cherubini, e sull'armatura del guerriero a destra, dove spunta un'altra testa d'angiolo. Ma de' modelli classici gli scultori non si servirono sempre a dovere; e qui vediamo un centurione romano con un berretto frigio, un cavaliere antico con un turbante.

Nella successiva scena *Decollazione di San Paolo* (fig. 771 e 772), il maestro, accanto al Martire, mette sonatori, quali appaiono negli archi trionfali presso l'ara del sacrificio. Nel mezzo è il Santo ginocchioni così come vedevasi dipinto negli antichi affreschi del quadriportico di San Pietro; ma qui sta per esser decollato a suon di musica. Parecchi guerrieri guardano Nerone, e uno di essi ha uno scudo con l'umbo cinto da un serto d'alloro tenuto da due angioli co' piedi sulle nubi a fusetti, come quelli de' tabernacoli e degli altari.

Fig. 767-768 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultori romani: Particolare del ciborio di Sisto IV.

Fig. 769-770 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultori romani: Particolare del ciborio di Sisto IV.

Fig. 771-772 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultori romani: Particolare del ciborio di Sisto IV.

Solo in queste particolarità gli scultori del ciborio ricordano di lavorare per la Basilica Vaticana negli anni in cui sedeva sul trono Sisto IV pontefice.

Nell'altro bassorilievo, dov'è la *Casa di Nerone* con guerrieri e personaggi tra i vani (fig. 773-774), sotto soffitti a formelle, la non chiara rappresentazione indica forse *Pietro e Paolo usciti dal carcere*, liberati dai Cavalieri Processo e Martiniano, cui Nerone li aveva dati in consegna.

Tutti questi bassorilievi sono eseguiti da mani diverse e guidate però da un maestro che volle la ripetizione dell'antico. La riduzione della forma del bassorilievo a stiacciato, alla moderna, non è ben riuscita, anche per difetti di prospettiva: alcune figure posteriori sono almeno uguali di proporzioni alle anteriori, la distanza manca tra loro, così che talvolta appaiono stipate, appiattite le une sulle altre. Esse sono trattate all'antica nelle acconciature, ne' capelli segnati a lunghe ciocchette lisce, uncinate, distinte da forellini di trapano; le vesti ondulano lunghe, arcuate intorno le ginocchia, cadono arcuate sui piedi. Di finezza varia, le peggiori sono del marmoraro che, lavorando di maniera come gli altri, cadde a scolpir mascheroni, ad esempio quella specie di fauno, che riempie il vano della porta a destra nella *Crocifissione di San Pietro*, guardato da un altro grottesco figuro.

Nel ciborio di Sisto IV i bassorilievi dovevano stare sui lati d'un pentagono: nel primo, la *Consegna delle chiavi* e il *Miracolo di Pietro*; nel secondo la *Caduta di Simon Mago*; nel terzo, la *Crocifissione di Pietro*; nel quarto, la *Decollazione di Paolo*; nel quinto l'altro bassorilievo della cosiddetta *Casa di Nerone*. In ogni modo tutti sono un saggio de' progressi dell'arte romana rivolta all'imitazione dell'antichità classica.

* * *

L'erede maggiore di tutte quelle ricerche artistiche sull'antico fu Gian Cristoforo figlio d'Isaia di Pippo de' Ganti

Fig. 773-774 — Roma, Grotte Vaticane.
Scultori romani: Particolare del ciborio di Sisto IV.

da Pisa detto Gian Cristoforo Romano, l'amico del Caradosso,[1] lo scultore ufficiale della gentile Marchesana Isabella d'Este Gonzaga, il contradittore di Baldassare Castiglione alla Corte d'Urbino, l'amatore di antichità che, ancora adolescente, seppe impedire a Lorenzo il Magnifico e al Cardinal Giovanni di Aragona di spogliare Roma di cose rare. Nacque probabilmente verso il 1465, e fu certo alla scuola d'Andrea Bregno, dominante in Roma e forse prima da un orafo che lo addestrò a intagliar gemme e cristalli.[2] Nel 1491, il 22 di giugno, Isabella d'Este scriveva alla sorella Beatrice, Duchessa di Bari, moglie di Ludovico il Moro, avvisandola d'aver chiesto a questi « per qualche zorni, quel m.ro Zohan Cristophoro qual retrae in marmo la S. V. ». Il ritratto di Beatrice esiste, e inizia la serie delle sculture di Gian Cristoforo. Fu eseguito probabilmente a Ferrara, qualche tempo prima delle nozze di lei, celebratesi il 17 gennaio 1491, poichè il busto reca l'iscrizione DIVAE | BEATRICI | D. HERCULIS F[ILIAE]. Oggi si vede nel Museo del Louvre (fig. 775), proveniente dalla Collezione Debruge-Duménil, e attrae per la verità di quelle gote grassocce della fanciulla quindicenne,

---

[1] Riassumiamo qui il nostro studio su Gian Cristoforo Romano pubblicato nell'*Archivio storico dell'Arte*, 1888, e rimandiamo ad esso i lettori per molti particolari desunti da documenti da noi trovati negli archivi. Su Gian Cristoforo cfr. CORNEL DE FABRICZY, *Nuovi appunti per la biografia dello scultore Giovanni Cristoforo Romano* in *Arte e Storia*, 1888, n. 14; IDEM, *Ein neues Skulpturwerk von Gian Cristoforo Romano* in *Rep. f. Kstw.*, 1904; LUZIO, *I ritratti d'Isabella d'Este* in *Emporium*, 1901; MALAGUZZI-VALERI in *Rassegna d'Arte*, II, pag. 24.

[2] Paolo Giordani, in piena buona fede, pubblicò un documento tratto, come l'altro a cui abbiamo dianzi accennato, da una scheda d'uno studioso romano, dicesi, di Ignazio Ciampi. In esso è parola del sepolcro di Pietro Mellini a Santa Maria del Popolo, eseguito nel 1484 da Paolo *de Urbe* insieme col suo discepolo Gian Cristoforo; e il documento dovrebb'essere nell'archivio del *Sancta Sanctorum*, in un istrumento rogato « in palatio Conservat. almae urbis ». Esaminata la scheda, anch'essa, come le altre, ha carattere di sincerità, d'una copia fatta frettolosamente da uno studioso; ma la indicazione del documento è la seguente: « Archivio *Sancta Santorum*, da un istromento del 24 Settembre 1484 (senza segnatura, fuori posto) ». E intanto il documento originale non è stato rintracciato. Noi quindi non osiamo valercene, almeno sino a quando non sarà chiarito il valore delle schede usate dal Giordani. A spiegar la ragione del rifiuto, aggiungiamo che l'altro documento relativo alla commissione data a Paolo *de Urbe* nel 1485 per il sepolcro di Marc'Antonio Albertoni a Santa Maria del Popolo, neppure fu trovato; e che in sua vece, nell'archivio del *Sancta Sanctorum*, ce n'è un altro del 1487, con l'allogazione del monumento a Jacopo d'Andrea scultore di Firenze, per lo stesso prezzo pattuito con Paolo. Insomma le schede da cui furono tratte queste notizie vanno messe in quarantena.

Fig. 775 — Parigi, Museo del Louvre.
Gian Cristoforo Romano: Busto di Beatrice d'Este.
(Fotografia Alinari).

per l'eleganza dell'acconciatura, per la finissima ricerca dei particolari, la disposizione simmetrica de' capelli e dei riccioli, la precisione geometrica del disegno della reticella e delle fettucce, i ricami a trinette della sciarpa. Duro, metallico nel trattare i capelli; semplice nel modellare i piani del volto, materiale nel segnare le orbite degli occhi, lo scultore è invece un ricercatore finissimo d'ogni particolare del costume.

Isabella d'Este desiderava Gian Cristoforo Romano per farsi ritrarre in marmo come la sorella; lo scultore, scrivendole il 1° luglio 1491, diceva d'aver avuto ordine di recarsi da lei, ma d'esser costretto a non obbedir prontamente, aspettando certi marmi per compiere « l'opera de messer Marchesino » (Stanga); e prometteva, arrivati i marmi, di lasciare il disegno dell'opera a' suoi lavoranti e partire per Mantova. Raccomandava che si fossero provveduti due blocchi di marmo « candidi, senza peli e vene negre » a Venezia, non uno solo, perchè se il primo non fosse stato buono, si servirebbe dell'altro. Pronti i marmi, Isabella aspettò lungamente Gian Cristoforo occupato nei lavori della Certosa di Pavia, e anche, « virtuoso nella musica » com'egli era, coi cantori della Duchessa di Bari. Il 18 d'ottobre 1491 il desiderio della Marchesana non era ancora appagato, ma probabilmente lo fu nello scorcio di quell'anno.

A cominciare dal 1492 Gian Cristoforo Romano si recò a scolpire nella Certosa di Pavia il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti. Mentre lavorava colà, nel '95, un barone del Re di Francia ordinò allo scultore e a' suoi compagni « alquante teste piccoline marmoree de imperator romani », e una « petra piccola dell'altare ».[1] L'allogazione fatta a Gian Cristoforo significa come fosse pregiata la finezza estrema con la quale eseguiva lo splendido mausoleo di Gian Galeazzo, però non opera esclusiva di lui, poi che Benedetto

---

[1] Francesco Malaguzzi-Valeri, *Gio. Ant. Amadeo* cit., pag. 172.

Briosco vi fece la Madonna e parte delle storie a bassorilievo (fig. 776). Cristoforo Solari la statua giacente del Visconti; ma infine l'insieme fu affidato a Gian Cristoforo, che a grandi lettere segnava il proprio nome nella fascia inferiore

Fig. 776 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Gian Cristoforo Romano e Benedetto Briosco: Storia nel mausoleo di Gian Galeazzo Visconti.
(Fotografia Alinari).

dell'architrave: JOANNES CRISTOPHORUS ROMANUS FACIEBAT; e dava un esempio d'impareggiabile sottigliezza, da intagliatore di gemme, negli ornati dei pilastrini, nei medaglioni coi simboli zodiacali (fig. 777).

Mentre eseguiva il monumento, Gian Cristoforo fece altri lavori, se dobbiamo credere a Sabba di Castiglione che af-

Fig. 777 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Gian Cristoforo Romano: Particolare del mausoleo di Gian Galeazzo Visconti.

fermò vedersi « molti lavori di sua mano in Milano »; ma sappiamo solo che nel 1495 il Duca Ludovico gli ordinò

uno stemma marmoreo per la chiesa della Misericordia in Vigevano, ora distrutta.

Nel 1498 lo scultore era a Mantova, ed eseguiva il busto di Francesco Gonzaga (fig. 778), con l'imprésa del cimento

Fig. 778 — Mantova, Museo. Gian Cristoforo romano: Busto di Francesco Gonzaga.

allora assunta dal Marchese. Vi si trovano le crudezze di segno, la decisione metallica propria dell'altro busto citato. Era un tempo presso Pasquale Codde, segretario dell'Accademia virgiliana, il quale lo attribuì al Mantegna, per il solito vezzo di assegnare ogni cosa insigne, anche non pittorica, al Nestore dei pittori dell'Italia settentrionale. Il

D'Arco, illustrando il busto, ripetè l'attribuzione, e notò la somiglianza del ritratto con quello del Mantegna nella celebre porta d'altare, eseguita per voto del Marchese di Mantova, ora esistente nel Museo del Louvre, conosciuta sotto il nome di *Madonna della Vittoria*. I rapporti tra il busto e il ritratto dipinto si limitano in vero solo ai tratti fisionomici, che sono naturalmente gli stessi. Ma nel busto in terracotta v'è una ricerca di forma eroica, classica, che manca affatto nel barbaro chiomato sire ginocchioni innanzi all'altare della Vergine. L'armatura nell'opera in plastica è adorna come le antiche corazze imperiali: nel mezzo si vede l'impresa del cimento, cioè in un crogiuolo messo sulla vampa di un fornelletto, e un'aquila che sta per volare su da un trofeo con un anello nel rostro; sullo spallaccio a destra, un caduceo; su quello a sinistra, un guerriero che tiene in una mano il tempio di Giano (IANI TEMPLVM).

Ci sembra vano il dimostrare che il busto non appartiene al Mantegna. V'è in esso un carattere lombardo evidente, ne' capelli trattati sottilmente, come fili di ferro, nelle sopracciglia secche, metalliche, nel taglio crudo degli occhi bovini e delle labbra tumide e grosse, nelle strie incise alla coda degli occhi, nell'aridità de' contorni. Ai caratteri lombardeschi della fattura altri si associano, specie nella decorazione, classicheggianti, proprii d'un medaglista e d'un incisore di gemme e camei. È naturale quindi d'esser tratti a pensare a Gian Cristoforo Romano, che nel monumento di Gian Galeazzo Visconti, a Pavia, dimostrò appunto d'avere assimilato forme artistiche lombarde e di ricordare la educazione romana ne' clipei co' segni astronomici di classica squisitezza.[1]

In una lettera del 2 dicembre 1498, scritta da Francesco Calandra al Marchese Gonzaga, è parola di Gian Cristoforo, che il poeta Antonio Cammelli chiamò *scultor del marchese*, a proposito della nuova impresa del cimento. Il Calandra

[1] VENTURI, *Il busto di Francesco Gonzaga, opera di Cristoforo Romano* in *L'Arte*, 1907, pag. 448 e seg.

allegò alla lettera due abbozzi della impresa stessa eseguiti da Gian Cristoforo e da lui, e uno di essi corrisponde appunto alla forma cui s'attenne lo scultore nel decorare il busto in terracotta del Marchese di Mantova.

Isabella d'Este Gonzaga, la più perfetta gentildonna italiana di quel tempo, ebbe caro l'artista, suo consigliere artistico, che le ornò lo studiolo nel Castello, scolpendone la graziosa porticina fiorita di medaglioni in marmo con emblemi e figurette allegoriche. Per Isabella egli eseguì una medaglia bellissima, e il disegno dell'arca, oggi distrutta, della Beata Osanna Andreasi di Mantova, religiosa del terz'ordine di San Domenico, spirata nel giugno del 1505 con l'assistenza della pia Marchesana. Lasciate disposizioni perchè i tagliapietra traducessero con fedeltà il disegno, Gian Cristoforo partì da Mantova verso la fine d'ottobre di quell'anno.

Ma tra il 1488 e il 1505 non s'applicò solo a lavori per la Corte mantovana. Si recò a Venezia, ove si conservava di lui, in casa di Francesco Zio, poi nella Raccolta dell'Odoni, una tazza « tutta intagliata con istoria del Testamento Vecchio ». Tra il 1502 e il 1505 andò a Cremona per scolpire il monumento di Pier Francesco Trecchi (fig. 779), nella chiesa di San Vincenzo, ora in quella di Sant'Agata, ove sfoggiò tutte le sue eleganze negli ornati con lampade, vasi ardenti, corbe con frutta, clipei penduli, e nelle ciocche di spiche, d'uva, di castagne, melagrane, nocciuole, pere e mandorle, tutte legate a una cordicella per mezzo d'un gambo delle frutta. Così parato sorge il basamento dell'urna che racchiude le ceneri di Pier Francesco Trecchi, con l'iscrizione entro una tabella ansata; ai lati dell'urna due genietti in atto dolente, e sopra l'urna il Genio della Morte dormiente su un teschio.

Lasciata Mantova, Gian Cristoforo visse alcun tempo a Milano in casa di Monsignor della Torre, e lì cercò d'acquistare dal Caradosso un vaso e un calamaio per Isabella d'Este; e partì per Roma, in compagnia, da Bologna in

poi, di Girolamo Casio, noto raccoglitore di cose d'arte. In Roma venne ad accordi con cavatori per aver anticaglie da mandare a Isabella d'Este; esaminò con Michelangelo il *Laocoonte* scoperto, come scrisse Cesare Trivulzio: « Quella statua che insieme co' figlioli Plinio dice esser tutta d'un pezzo, Giovannangelo (*sic*) Romano e Michel Cristofano (*sic*)

Fig. 779 — Cremona, Sant'Agata, Gian Cristoforo Romano: Parte inferiore del monumento Trecchi.

Fiorentino, che sono i primi scultori di Roma, negano ch'ella sia d'un sol marmo, e mostrano circa a quattro commettiture ». Lo scultore stette a Roma nel 1506, parte del 1507 e probabilmente sino al 1509, occupandosi forse a dirigere la scultura del monumento del Cardinal Bernardino Lonate,[1] quantunque esso abbia caratteri, diremmo, di continuità alle forme sepolcrali romane, tali che Gian Cristoforo, venuto di Lombardia, dopo il saggio dato coi monumenti di

[1] Anche per questo riguardo il documento pubblicato dal Giordani, tratto dalle schede indicate, è da mettersi in quarantena.

Gian Galeazzo Visconti a Pavia, di Pier Francesco Trecchi a Cremona, certamente non avrebbe avuto. Piuttosto per l'indole degli ornati può supporsi ch'egli dirigesse i monumentini Ponzetti alla Pace (fig. 780-781).

Da Roma Gian Cristoforo si recò a Loreto per divisare col Bramante, suo compagno di viaggio, grandi cose da farsi alla Basilica Loretana. Divenuto protomaestro della fabbrica, ebbe continue relazioni con la Corte d'Urbino, di cui

Fig. 780 — Roma, Santa Maria della Pace. Sepolcro della famiglia Ponzetti. (Fotografia Alinari).

fu familiare. Forse è suo di quel tempo il busto di prelato che adorna il Museo Oliveriano a Pesaro. Non molto potè lasciare, perchè allora dovette provvedere alla sicurezza della Basilica Loretana, all'antico campanile e al palazzo apostolico, e perchè il tempo fu breve per lui, condotto al sepolcro dall'incurabile malattia che lo tormentò sin da quando fu a Mantova. Al suo notaro legò gli *Asolani* di Pietro Bembo, e, per provvedere alla spesa delle messe che si sarebbero celebrate a suffragio dell'anima sua, dispose che, secondo la stima di Michelotto orefice e gioiellere fiorentino, si vendesse la sua collezione, consistente in 34 medaglie di bronzo, 87 d'argento, camei, anelli, pietre preziose intagliate, sculture antiche

rappresentanti *Cupido*, *Pallade*, un putto in atto di sonar la lira, *Marte* e *Cleopadra*.

L'ultimo di maggio del 1512 morì il più compiuto rappresentante della scultura romana quattrocentesca.

Roma, come abbiam visto, si rinnovò co' tributi artistici di tutta Italia, e riprese un aspetto giovanile, per le opere

Fig. 81 — Roma, Santa Maria della Pace. Sepolcro della famiglia Ponzetti. (Fotografia Alinari).

toscane, lombarde e venete di bellezza vestite e vibranti di vita. Ma dall'ombra de' ruderi dei Fori, delle Terme, dei Circhi, si effusero novelli sogni di grandezza, d'universalità. Come ebbri di ricordi, gli artisti romani erano ritornati ad ogni passo verso l'antico. Ma occorreva una gigantesca potenza per mettere l'arte nuova all'unisono con l'antica e darle il dominio del mondo, riunendo in un fascio le forze nazionali. Il gigante sarà Michelangelo.

754. **VENTURI** (Ad.) Storia dell'arte italiana. Volume VI: La scultura del Quattrocento. Milano, Hoepli, 1908. In 8° gr.; 48-1140 pp. Leg. m. pelle, iscriz. dorata al dorso 100.000